Metaficción: de *Don Quijote* al cine contemporáneo

José Carlos Cabrejo

UNIVERSIDAD DE LIMA FONDO EDITORIAL

Metaficción: de *Don Quijote* al cine contemporáneo

José Carlos Cabrejo

UNIVERSIDAD DE LIMA FONDO EDITORIAL

Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo

José Carlos Cabrejo

Metaficción: de *Don Quijote* al cine contemporáneo

José Carlos Cabrejo

FONDO EDITORIAL

Colección Ensayos

Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo

Primera edición digital, marzo 2016

©Universidad de Lima

Fondo Editorial

Av. Manuel Olguín 125, Urb. Los Granados, Lima 33

Apartado postal 852, Lima 100, Perú

Teléfono: 437-6767, anexo 30131. Fax: 435-3396

fondoeditorial@ulima.edu.pe

www.ulima.edu.pe

Diseño, edición y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Ilustración de carátula: Alan Bruce

Versión ebook 2016

Digitalizado y distribuido por Saxo.com Peru S.A.C.

SAXO

www.saxo.com/es

yopublico.saxo.com

Teléfono: 51-1-221-9998

Dirección: calle Dos de Mayo 534, Of. 304, Miraflores

Lima - Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN versión electrónica: 978-9972-45-337-3

Índice

Prólogo

Introducción

Capítulo 1. Don Quijote de la Mancha y la metaficción

Los inicios de la metaficción en la literatura

¿Por qué Don Quijote de la Mancha es una metaficción?

Capítulo 2. La metaficción en la literatura y el cine

La metaficción en la literatura contemporánea

La metaficción en el cine

Capítulo 3. Don Quijote y el metacine: Grizzly man de Werner Herzog

Tematización del lector / tematización del director

Entre dos mundos

Libro dentro del libro / video dentro del video

Capítulo 4. La parodia en Don Quijote y Scream: el mundo como ficción

El amor por la fantasía

La práctica de la ficción

Juegos de disfraces

Las reglas de los géneros

Capítulo 5. Don Quijote y El camino de los sueños: ficciones oníricas

El juego de la ficción

Mundos oníricos

Ficciones que mutan

Espacios teatrales

Intensa lentitud

El deber y la fantasía

Capítulo 6. Don Quijote marcha hacia la hipermodernidad

La verdad de las mentiras

Yo no soy yo

Don Quijote como "falso documental"

La crítica de la ficción

Un metajuego

Ficciones hipermodernas

La muerte del espectáculo

Referencias

Prólogo

Pocas trayectorias hay tan afines a la narrativa cinematográfica como la del Quijote. No solo porque los episodios de la novela seminal de Cervantes han sido llevados una y otra vez al cine, adaptados a géneros diversos, y modificados por los requerimientos de la producción o las visiones personales de los cineastas —los casos más notorios son los de las versiones filmadas por el alemán Georg Wilhelm Pabst (1933) y por el soviético Grigori Kozintsev (1957), o la inconclusa de Orson Welles (1957-1969)—, sino porque la aventura esencial del caballero y su escudero ha dado pie a transformaciones textuales diversas.

Hace pocos años, el cineasta catalán Albert Serra tomó la marcha ejemplar de los personajes, la despojó de incidencias, limó sus costados dramáticos, humorísticos y paródicos, la aclimató en un tiempo y en un espacio indefinido y, obrando por supresión y permutación, creó Honor de cavalleria (2006), una reflexión metatextual que nos enfrenta a la travesía universal del hombre de La Mancha pero reordenada, sustituida, renovada.

Pero no son las adaptaciones de Cervantes las que le interesan a José Carlos Cabrejo. El estudio que tienen entre manos —cuyo origen es una tesis para obtener el grado de magíster en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos— toma el Quijote para contrastarlo con la historia del cine. Pero no para enumerar sus apariciones adaptadas en tal país o tal industria, ni para hallar las huellas de su presencia en los relatos de aventuras fílmicas ni su influencia en las narraciones caballerescas convertidas en películas. Lo hace para examinar la obra de Cervantes como una estructura de profundidad que va fecundando múltiples posibilidades de transformación. Es el Quijote contrastado con la contemporaneidad del cine.

La novela de Miguel de Cervantes, en este trabajo, pierde su carácter de relato de

significación unívoca y su legitimidad canónica. Es un relato que trasciende su médium (el dominio de la literatura) para ser acogido por una media de nuestros tiempos (del lenguaje escrito a la imagen).

Para Cabrejo, la mejor manera de acercarse al Quijote adoptado por el cine no es enumerando las adaptaciones, mejores o peores, realizadas desde los inicios del siglo XX. Es, más bien, desarrollando su polifonía, su dimensión dialogal y su cruce con otros relatos: examinando esa intrincada urdimbre que es la intertextualidad.

Ello le permite hacer una excursión audaz. Conduce al viejo Quijote hacia el insólito encuentro con tres películas que, a primera vista, no le deben nada. La primera, Grizzly Man, es un documental de creación, o de autor, que dirige el alemán Werner Herzog; la segunda es El camino de los sueños (Mulholland Dr.), una pesadilla fantástica y sátira del mundo de Hollywood, del estadounidense David Lynch; la tercera, Scream, la máscara de la muerte, es un slasher, como se denomina a las películas de terror adolescente, del también estadounidense Wes Craven.

¿Qué vincula al Quijote con ellas, que son tan distintas?

Su dialogismo; su capacidad para relacionarse con una tradición genérica a través de la alusión, la parodia, la ironía, la autorreflexividad. Es decir, la aplicación de prácticas metatextuales.

Cabrejo halla la deuda que mantienen tres productos fílmicos que encarnan lo más típico de la cultura popular de hoy (como Scream, la máscara de la muerte) o que reflexionan sobre ella, con el clásico literario por excelencia. Y lo hace describiendo las prácticas expresivas (desde la mise en abyme hasta el embedding) que permiten a los grandes relatos cruzar las fronteras de los

géneros, tipos de cultura y nociones de lo elitista y lo popular, atravesando el tiempo y el espacio. Pero recogiendo las especificidades de las épocas y los modos de sentir y pensar en cada una de ellas.

Al elegir esos títulos de hoy, Cabrejo da cuenta de toda una franja del cine de las décadas pasadas. De los tiempos del posmodernismo, dirán algunos. Cine que intenta expresar una experiencia fragmentada, que quiebra cualquier tipo de estructuración narrativa basada en la continuidad clásica, como en el caso de David Lynch. O que alude a la autorreferencialidad, yuxtapone diferentes puntos de vista, y apela a la performance personal aun si se trata de dar cuenta de una realidad ajena, buscando atenuar las diferencias entre lo "real" y lo construido, como ocurre con Herzog. O que, como Scream, fabrica un relato hecho con fragmentos tomados de películas que la precedieron en su tradición genérica y que celebra la cita, el pastiche, la trama hecha de otras tramas, en un juego especular que pone en cuestión la noción de originalidad.

"Semilla inmortal", para decirlo en los términos de Jordi Balló y Xavier Pérez, la construcción literaria arquetípica del Quijote de la Mancha es confrontada aquí con una descendencia inesperada, pero indiscutible. Con películas herederas de los mecanismos metaficcionales aplicados por Cervantes.

No es un mérito menor de José Carlos Cabrejo el acercarse a sus objetos de estudio con el rigor del académico especialista en semiótica y con la pasión del aficionado al cine, sobre todo al género del terror, el más rico y abundante en la vertiente del cine "fantástico". Aquí se encuentran el lenguaje académico apto para tratar las sutilezas de la semiótica tensiva y el langage du cœur propio de la cinefilia.

Ricardo Bedoya

Introducción

En el cine contemporáneo hay una tendencia en la que ciertos filmes son metaficciones, es decir, son ficciones que hacen referencia a otras ficciones o que reflexionan sobre su condición de tales. Algunas películas que poseen esa característica son muy distintas entre sí: un filme paródico de terror como Scream, la máscara de la muerte de Wes Craven (1996), o una película experimental como El camino de los sueños (2001) de David Lynch. Incluso un documental como Grizzly man (2005) de Werner Herzog tiene ese rasgo.

En ese sentido, estas películas tienen otro aspecto en común: en términos generales, se nota que muchos de sus mecanismos metaficcionales son los mismos que estructuran la clásica novela española Don Quijote de la Mancha. ¿El carácter metaficcional de la obra de Miguel de Cervantes ha influido en el devenir narrativo/discursivo del cine contemporáneo o ha llegado a anteceder muchas de sus características más saltantes? Esa es una pregunta que este libro responde, y lo hace afirmativamente.

En este sentido, la presente investigación tuvo como objetivo primordial descubrir si las películas ya referidas (Scream, Grizzly man y El camino de los sueños) emplean los mismos mecanismos metaficcionales que articulan la obra Don Quijote de la Mancha. La trascendencia de este estudio pasa por el hecho de que aquellas cintas representan tendencias fundamentales del cine contemporáneo. Scream forma parte de aquel tipo de cine ficcional de consumo masivo, que siempre está presente en las multisalas; Grizzly man es un largometraje que aparece en tiempos en que el documental (además del “falso documental”) ha adquirido una atención muy especial; y El camino de los sueños representa a un cine de pretensiones artísticas, “de autor”, que circula en festivales, pero que además es objeto de culto, a través del consumo en formato de video. La condición metaficcional de Don Quijote de la Mancha está presente en estas tres películas, a pesar de sus notorias diferencias.

Por ello, el tema de investigación de este libro permitirá abrir un enfoque novedoso a las relaciones que hay entre la obra más importante de Cervantes y el cine. Si bien existen investigaciones y una cierta bibliografía sobre las relaciones de Don Quijote de la Mancha con el lenguaje de las imágenes en movimiento, no existe en la actualidad un estudio profundo sobre las estrategias metaficcionales de la novela que habrían sido llevadas a cabo por los filmes en la actualidad.

En consecuencia, se revisará la vigencia de la obra literaria que, para muchos, es la más importante de la lengua española. Se expondrá cómo Don Quijote de la Mancha no es solo una obra maestra de la narrativa moderna, sino una de alcances posmodernos y hasta hipermodernos —en palabras de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2007)—, al identificarse relatos cinematográficos contemporáneos que recogen muchos de sus procedimientos narrativos/discursivos de vertiente metaficcional.

Las investigaciones sobre las relaciones entre la obra Don Quijote de la Mancha y el cine principalmente se han orientado al campo de las adaptaciones o de la toma de arquetipos de la novela castellana. Así, tenemos libros como El Quijote en el cine (2005), que recoge estudios de varios autores, o Quijote y el cine de Ferran Herranz (2005). Sin embargo, el único libro que toca abiertamente un aspecto metaficcional (la reflexividad) en los vínculos que hay entre el libro de Cervantes y el cine es Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard de Robert Stam (1992), en el que se estudia, además de Don Quijote de la Mancha, obras de Brecht y Nabokov, así como películas de cineastas como Woody Allen, Federico Fellini, Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, entre otros.

Sin embargo, este libro, que data de 1985, no se aproxima, por obvias razones, a casos cinematográficos recientes. Algunas otras publicaciones de la década pasada se refieren a la influencia del Quijote en el cine en general. Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote, un compendio de ensayos publicado el año 2009 por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (España), llega a referir

la novela de Cervantes como un emblema de la literatura precinema, aquella que se caracteriza por estar narrada de manera muy cinematográfica, a pesar de haberse escrito siglos antes de la existencia de películas:

La acepción de precinema que nos interesa para aproximarnos al Quijote de 1605 (…) se refiere al análisis de las estructuras y los recursos formales que se encuentran en los filmes y que aparecen también en obras literarias escritas antes del descubrimiento de los hermanos Lumière.

En ese sentido, resulta fundamental el estudio de Paul Leglise (1958), que considera La Eneida de Virgilio una obra de precinema. Ya en el Congreso Internacional de Filmología realizado en la Sorbona en 1955, el profesor Francastel había encontrado en obras literarias clásicas, en términos que hacían presagiar la llegada del cinematógrafo, ciertas formas de comprensión de los fenómenos narrativos y de asociación en series de las imágenes naturales que pasan ante nuestros ojos (Villanueva, 2009, p. 52).

Pero volvamos al tema que nos ocupa. Para investigar los vínculos metaficcionales entre Don Quijote de la Mancha y el cine contemporáneo, se tomará como base metodológica la teoría sobre la metaficción, en especial la tipología de estrategias presentada por Lauro Zavala en su libro Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura (2007). En complemento, se usarán otros conceptos afines, como los de intertextualidad y reflexividad, que se explicarán en el primer capítulo.

Asimismo, otra base metodológica de esta investigación es la semiótica, la ciencia que estudia los procesos de significación. Varios aspectos de nuestros objetos de estudio se analizarán con las semióticas generativa y tensiva.

La semiótica generativa es un método de análisis estructuralista, propuesto por Algirdas Julien Greimas. Estudia las fases a través de las cuales pasa la significación, de las más simples y abstractas hasta las complejas y concretas.

Hay dos conceptos clave para comprender la semiótica generativa: texto y discurso. El texto es cualquier objeto de sentido. No solo una novela, un cuento o un artículo periodístico. Una película, una pintura o una publicidad —impresa o audiovisual— son textos.

Por su parte, el discurso es considerado por la semiótica generativa una enunciación en acto, presupuesta por el enunciado. La enunciación incluye al enunciador, al enunciado y al enunciatario. No obstante, el discurso en semiótica parte de la idea de que la sola existencia del enunciado presupone que ha tenido un enunciador y va dirigido a un enunciatario. En tanto hablamos del enunciador y del enunciatario no como personas sino como instancias semiolingüísticas, implícitas en todo enunciado, es que estamos hablando del enfoque del discurso.

A grandes rasgos, la semiótica generativa, o del recorrido generativo, contempla cuatro fases: estructuras semánticas, estructuras actanciales, estructuras narrativas y estructuras figurativas.

Las estructuras semánticas parten del concepto de sema. El sema es la unidad mínima de significado, y se identifica a través de los lexemas (puntos de encuentro y manifestación de los semas). Desiderio Blanco explica dichos términos de la siguiente manera:

Los semas son de dos clases: aquellos que constituyen el “núcleo” más o menos permanente del lexema, y aquellos otros que emergen del contexto. Los primeros son denominados semas nucleares; los segundos, semas contextuales o clasemas, porque cumplen una función clasificadora. Un ejemplo permitirá ilustrar esas operaciones: en enunciados como…

a. Las columnas del Partenón son particularmente bellas.

b. A mi padre le duele la columna.

c. El Papa es la columna de la Iglesia.

… el lexema “columna” manifiesta semas nucleares, o específicos, tales como /verticalidad/, /fijeza/, /soporte/, /resistencia/, /articulación/, /consistencia/, entre otros; pero en cada enunciado propuesto, la relación contextual del lexema “columna” con lexemas como “Partenón”, “padre”, “Iglesia”, pone de manifiesto otros semas como /arquitectónico/, /anatómico/, /institucional/, propios también del lexema “columna”, pero no específicos, no nucleares, porque no son necesarios para que columna sea “columna”, aunque son requeridos para saber de qué columna se trata. El contexto interno de cada enunciado nos permite aprehender que en el primer enunciado se habla de una “columna arquitectónica”; en el segundo, de una “columna anatómica”; en el tercero, de una “columna institucional”. Como puede observarse, los semas /arquitectónico/, /anatómico/, /institucional/ permiten clasificar el lexema “columna”. Por tal razón, esos semas contextuales son llamados clasemas. Gracias a ellos, podemos hablar de “columnas arquitectónicas”, de “columnas anatómicas” o de “columnas institucionales” (Blanco, 2009, p. 27).

Las estructuras actanciales se relacionan con el concepto de actante, que puede ser un humano, un animal, un objeto o un concepto representados en el discurso. Los actantes se pueden clasificar de varias maneras. Veamos algunas de ellas: pueden ser un sujeto o un objeto de valor (el Quijote es un sujeto que desea un objeto de valor imaginario, Dulcinea del Toboso, pero a la vez rechaza otros objetos de valor, como por ejemplo los molinos de viento); pueden ser el enunciador y el enunciatario, que son implícitos en un enunciado literario como la novela de Cervantes, pero también en cualquiera de los enunciados cinematográficos que se analizarán; pueden ser un destinador o un destinatario (el Quijote es el destinador de un objeto de valor cognoscitivo —su conocimiento sobre las reglas de caballería seguidas por sus héroes de ficción—, dirigido a un destinatario, Sancho Panza), etcétera.

Las estructuras narrativas tienen que ver con las relaciones sintácticas entre los actantes. Por ejemplo, cómo un sujeto separado (disjunto) de un objeto de valor,

pasa a estar unido (conjunto) con él. Para lograr ello, dicho sujeto, en el marco del llamado esquema narrativo, puede manipular a otros sujetos (es decir, puede hacer que ellos hagan algo), establecer contratos (acuerdos) con tales sujetos, lo que influye en su competencia, o para decirlo en otras palabras, en su capacidad para alcanzar su objeto de valor. Si tal competencia finalmente le permite alcanzar su objeto, a ese acto se le denomina performance. Esta puede tener como consecuencia una sanción, que puede ser cognoscitiva (el sujeto es objeto de alguna clase de conclusión o constatación por su performance) o pragmática (dicho sujeto recibe un premio o un castigo, por ello toda sanción puede ser positiva o negativa).

Finalmente, las estructuras figurativas tienen que ver con las dos dimensiones del lenguaje que identifica Greimas: la figurativa, que describe y representa, y la temática, que clasifica. Así, podemos afirmar que la figura de /Sancho Panza/ (las figuras y los temas suelen colocarse entre barras diagonales) es clasificada por varios temas: /ingenuidad/, /ignorancia/, /lealtad/, etcétera. De igual manera, el tema de la /fantasía/ en Don Quijote de la Mancha se representa a través de numerosas figuras: /gigantes/, /Dulcinea del Toboso/, /mago Merlín/, /Amadís de Gaula/, entre otras.

Por su parte, la semiótica tensiva parte de la idea de una tensión entre un cuerpo y una presencia. A dicho cuerpo se le llama cuerpo propio, que no es uno físico, material, real, porque en realidad es “la forma significante de una experiencia sensible de la presencia” (Fontanille, 2001, p. 85). Es decir, un texto presupone un cuerpo que reaccionará sensiblemente ante su presencia. Esa abstracción es la que recibe por nombre “cuerpo propio”.

Esta semiótica desarrolla su análisis a partir del esquema tensivo. Se obtiene, según Fontanille (2001, pp. 60-66), a través de cuatro fases:

1) Identificación de las dimensiones de la presencia sensible, marcadas por las valencias de intensidad y extensión (o de cantidad). En diversas manifestaciones

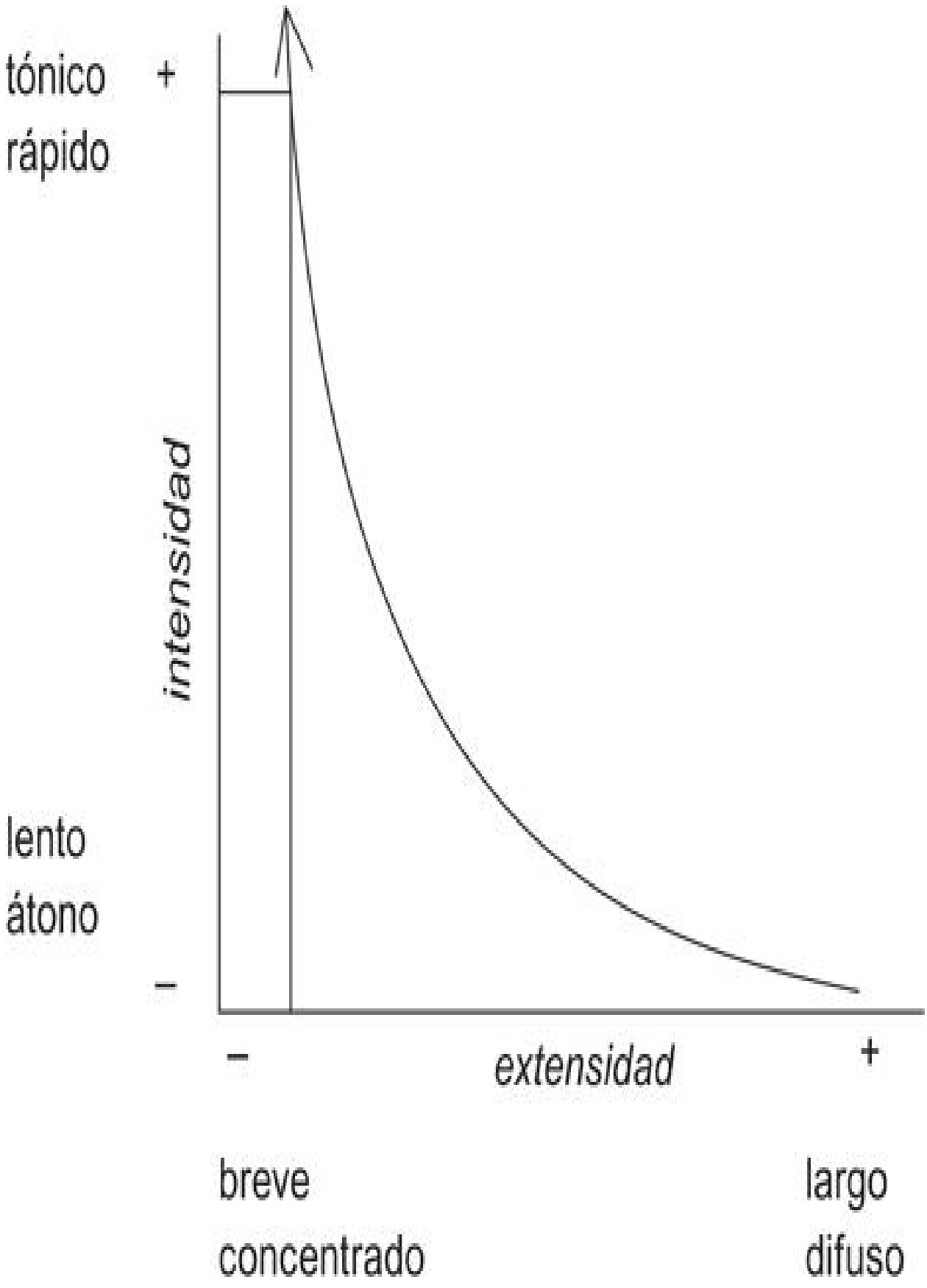
narrativas, se puede encontrar secuencias muy o poco intensas, y a la vez muy o poco extensas. La intensidad se puede basar en la tonicidad (hay mayor o menor intensidad si hay más o menos acento, más o menos fuerza, más o menos energía, se refleja en la oposición tónico/átono) o en el tempo (la velocidad, que se traduce en la oposición rápido/lento. Si hay más rapidez hay más intensidad, si hay más lentitud, hay menos intensidad). La extensión puede ser espacial (concentrada —menos extensión— o difusa —mayor extensión—) o temporal (es durativa, puede ser breve —menos extensa— o larga —más extensa—).

2) La correlación entre esas dos dimensiones (intensidad/extensión) conduce a la utilización del siguiente modelo:

Gradiente
de la intensidad
Espacio de puntos
de correlación
Gradiente
de la extensión

3) La orientación de las dos dimensiones, que las transforma en valencias, y el desdoblamiento de la correlación en dos direcciones. Las dimensiones de intensidad y extensión implican dos tipos de orientación: MIRA en el primer caso y CAPTACIÓN en el segundo. Así, hay dos clases de correlación: una directa o “conversa” (si más intensa es la mira , más extensa es la captación) y otra inversa (las dos dimensiones, intensidad y extensión, evolucionan en sentido contrario, si más intensa es la mira , menos extensa es la captación y viceversa).

Desiderio Blanco nos muestra a través del haiku cómo podemos aplicar el esquema tensivo. En el siguiente gráfico, se puede notar una flecha vertical, que representa grados de intensidad en cuanto a la tonicidad y el tempo (en la zona superior de la flecha se representa el máximo de intensidad –intensidad tónica o rápida– y en la inferior el mínimo –intensidad lenta o átona–); mientras que la horizontal representa grados de extensión temporal y espacial (en la zona derecha de la flecha se representa el máximo de extensión –extensión larga o difusa– y en la izquierda el mínimo –extensión breve o concentrada–). Por ello, la flecha curva indica un esquema de ascendencia, dado que, tal como después lo explica Blanco, se pasa en el haiku de Basho analizado, después de leerlo, de una extensión difusa a una concentrada, de una intensidad átona a una tónica. El rectángulo vertical, ubicado en el interior del espacio de puntos de correlación del esquema tensivo, en su esquina superior derecha, muestra cómo el haiku está dotado de una tensividad que se caracteriza por una intensidad tónica y rápida en correlación con una extensión breve y concentrada:


tónico
rápido
+
intensidad
lento
átono
–
–
extensidad
+
breve
concentrado
largo
difuso

El formato haiku apuesta por la brevedad en el plano de la expresión y por la intensidad en el plano del contenido; por la concentración en la dimensión de la extensidad y por la tonicidad en la dimensión de la intensidad; por la rapidez en el plano del tempo y por la duración en el plano de la temporalidad:

Tales apuestas se pueden apreciar en el siguiente haiku:

Un viejo estanque.

Salta una rana.

Despertar del agua.

Basho

La concentración espacial reduce nuestra atención a un pequeño recinto, y dentro de él se produce una circunscripción aún más reducida sobre el punto casi geométrico en el que cae la rana. A partir de esa concentración espacial, el último verso nos introduce en la dimensión de la intensidad. La fuerza incoativa del "despertar del agua" se difunde a todo el poema y va más allá, hasta inundar toda la página, y, escapando de la página, invade el espíritu con el movimiento generativo de las ondas emotivas que se expanden. Alta intensidad empapando una reducida extensidad, pero ampliando sus ecos poéticos a los espacios vitales del lector virtual (Blanco, 2009, p. 72).

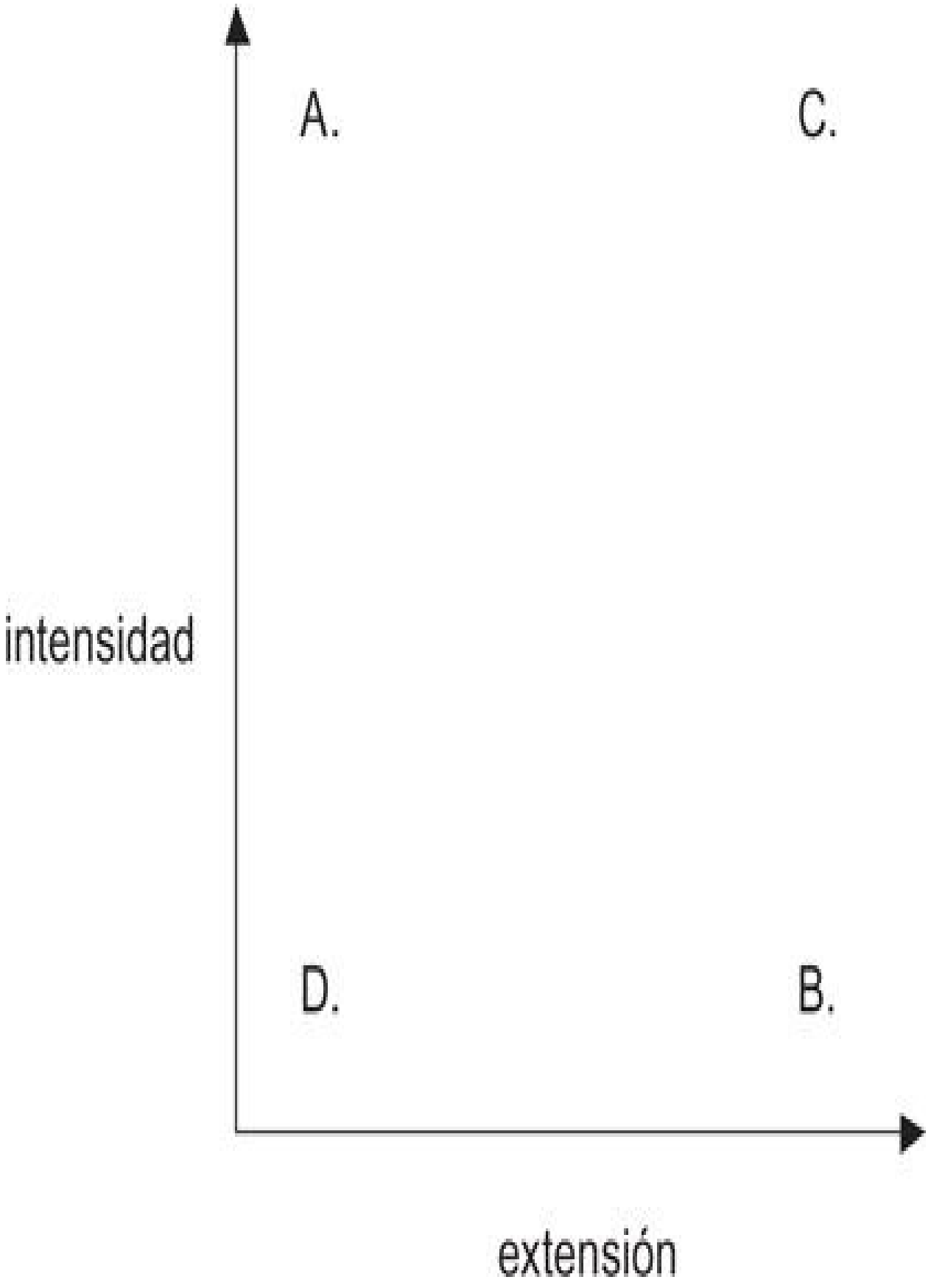
4) La emergencia de cuatro zonas típicas, definidas por los polos extremos de las dos gradientes que caracterizan los valores típicos de la categoría. Así se tiene:

–Una zona de intensidad fuerte y de extensión débil ("A").

–Una zona de intensidad débil y de extensión fuerte (“B”).

–Una zona de intensidad y de extensión igualmente fuertes (“C”).

–Una zona de intensidad y de extensión igualmente débiles (“D”).


A.
C.
intensidad
D.
B.
extensión

Veremos otras aplicaciones del esquema tensivo a lo largo del libro; el cual, por cierto, está dividido en seis capítulos. El primero explica en detalle el concepto de metaficción, algunas expresiones afines (reflexividad, intertextualidad, construcción en abismo, etcétera) y ahonda en los rasgos metaficcionales más característicos de Don Quijote de la Mancha; el segundo da un panorama de cómo se desarrolla la metaficción en la literatura de los últimos siglos y en el cine; el tercero, el cuarto y el quinto exploran las estrategias metaficcionales que Grizzly man, Scream, la máscara de la muerte y El camino de los sueños comparten con la novela Don Quijote de la Mancha. El sexto capítulo expone una serie de ideas conclusivas sobre las relaciones metaficcionales que existen entre la novela de Cervantes y el cine y la literatura contemporáneos.

Esta investigación trata sobre algunos de los más fascinantes caminos de la ficción. Pero ante todo sobre el amor a la ficción.

Capítulo 1

Don Quijote de la Mancha y la metaficción

Los inicios de la metaficción en la literatura

Según el Diccionario de la lengua española la ficción es la “clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios” (RAE, s. f.). Para Félix Martínez Bonati, “La ficción, pues, es la representación de individuos en quienes —en orden a entrar en el mundo de la novela del arte en general— pensamos como si fueran inexistentes. Los damos por inexistentes en la realidad. La inexistencia real de su objeto es una determinación intrínseca de la imagen ficcional” (Martínez, 2001, p. 115).

Así, debemos responder a la siguiente pregunta: ¿qué entendemos por metaficción? Para el teórico mexicano Lauro Zavala, la metaficción es una de las características de la narrativa moderna y tiene a la obra Don Quijote de la Mancha (la primera parte –1605– y la segunda –1615–) como una de sus primeras representaciones en la historia de la literatura (Zavala, 2007, p. 191). En su libro Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction (2003), Patricia Waugh señala que

La metaficción es un término que se refiere a la escritura ficcional que de forma sistemática y autoconsciente pone atención en su status de artefacto, con el objetivo de hacerse preguntas sobre la relación que existe entre la ficción y la realidad. Al proveer una crítica de sus propios procedimientos de construcción, no sólo examina las estructuras básicas de la narrativa de ficción, sino que también explora la posible ficcionalidad del mundo más allá del texto literario (Waugh, 2003, p. 2, traducción mía)[1].

Para Zavala, si se sintetizan las maneras en que diversos autores conciben la metaficción, tendríamos que definirla como la “escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y la literatura” (Zavala, 2007, p. 203). Hay que recalcar que el concepto de metaficción puede relacionarse o, para ser más precisos, complementarse, con

los de intertextualidad y reflexividad.

El primero, manifiesta que todo texto está “virtualmente relacionado (o puede ser relacionado por el lector) con cualquier otro” (Zavala, 2007, p. 196) y nos lleva a la conclusión de que la metaficción es un modo de intertextualidad, aunque no toda intertextualidad es un modo de metaficción (como cuando el lector arbitrariamente asocia un texto con otro que no está referido directamente por el primero).

El segundo, que se identifica en aquellas: “novelas, obras teatrales y películas que rompen con el arte como encantamiento y apuntan a su propia condición de constructos textuales”[2] (Stam, 1992, p. xi, traducción mía).

Precisamente, Stam, en su libro Reflexivity in film and literature From Don Quixote to Jean-Luc Godard, obra presentada por el propio autor como una “mediación” en lo “quijotesco” o “cervantino”, al reconocer al libro español como una obra emblemática de la reflexividad, recoge otros términos equivalentes o en todo caso complementarios con relación a los antes indicados (Stam, 1992, pp. xiv-xv):

•Ficción autoconsciente (Self-conscious fiction). Término de Robert Alter que señala a novelistas como Cervantes, Fielding o Machado de Assis, que ponen atención al estatus de artefacto de una novela.

•Narrativa narcisista (Narcissistic narrative). Término de Linda Hutcheon, que se refiere figuradamente a la autoconciencia textual.

•Autorreferencialidad (Self-referentiality). Designa las maneras en que los

textos pueden referirse a sí mismos.

•Construcción en abismo (mise-en-abyme). Se aplica a las obras literarias, pictóricas o cinematográficas que reflejan el propio proceso literario, pictórico o cinematográfico en su totalidad. Por ello, en cuanto a la “construcción en abismo”, se habla de “literatura dentro de la literatura”, “cine dentro del cine” o “pintura dentro de la pintura”.

Stam identifica algunos de los primeros casos de reflexividad, o metaficcionalidad, en “la crítica y la parodia de la ficción” realizadas por “Aristófanes, Eurípides, Horacio u Ovidio” (citado por Herranz, 2005, p. 31). En la obra del siglo XIV, Los cuentos de Canterbury, de Geoffrey Chaucer, cuenta el autor de Reflexivity in film and literature… que el mismo Chaucer “interviene en sus propias historias y destruye el ilusionismo generado por la narrativa” (Stam, 1992, p. 1).

Por su parte, la recopilación medieval de cuentos árabes Las mil y una noches es un caso representativo de “construcción en abismo”, al hacer que un relato incluya (o genere) otros. Según Federico Jeanmaire, la interpolación o intercalación de historias autónomas en el interior de una historia principal (que son evidentemente recursos metaficcionales), ya se pudieron identificar en el Gilgamesh y el Antiguo Testamento (Jeanmaire, 2004, p. 42).

William Shakespeare, un escritor contemporáneo de Miguel de Cervantes, llegó a desarrollar una obra metaficcional, en la que podemos destacar Hamlet. El protagonista ve al fantasma de su padre, quien le dice que fue asesinado por su hermano, tío de Hamlet. Para constatar lo afirmado por el espectro, no solo finge estar loco, sino también arma una obra de teatro con hechos similares a los descritos por el alma de su padre, para ver si ello inquieta a su tío. Por ello, el protagonista afirma después que la actuación teatral es un reflejo de la realidad, como en la siguiente afirmación: “la actuación, cuyo objeto ha sido y sigue siendo poner un espejo ante la vida: mostrar la faz de la virtud, el semblante del

vicio y la forma y carácter de toda época y momento” (Shakespeare, 2011, versión kindle). En ese sentido, la construcción en abismo (teatro dentro del teatro) de Hamlet plantea que tanto el teatro como la realidad se basan en un juego de apariencias.

Mientras Shakespeare creaba una ficción sobre la ficción en Hamlet pero también en obras como La tempestad o Sueño de una noche de verano, lo mismo hacía su contemporáneo español con Don Quijote de la Mancha.

¿Por qué Don Quijote de la Mancha es una metaficción?

En la obra más célebre de Cervantes y de la lengua española, podemos encontrar los siguientes rasgos metaficcionales, a partir de la tipología de estrategias metaficcionales literarias elaborada por Lauro Zavala (2007, p. 196):

•La ficción como juego. Son muchos los pasajes de la novela a través de los cuales se enfatiza el "juego con la ficción", tal como ocurre en el primer capítulo de la primera parte de la obra, cuando se hace referencia a don Quijote de la Mancha como un sujeto que existe en el mundo "real", más allá de la literatura, y sobre el cual muchos autores han escrito diversas teorías sobre su apelativo:

Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de "Quijada", o "Quesada", que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles [sic] se deja entender que se llamaba "Quijana". Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración de él no se salga un punto de la verdad (Cervantes, 2004, p. 28).

También se juega con la ficción cuando esta se interrumpe en el capítulo VIII, porque el narrador confiesa que no tenía entre sus manos el manuscrito que continuaba relatando la aventura de la pelea entre Don Quijote y un vizcaíno:

Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba asimismo levantada la espada y aforrado con su almohada, y todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban; y la señora del coche y las demás criadas suyas estaban haciendo mil votos y ofrecimientos a todas las

imágenes y casas de devoción de España, porque Dios librase a su escudero y a ellas de aquel tan grande peligro en que se hallaban.

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas (Cervantes, 2004, pp. 82-83).

Gonzalo Torrente Ballester afirma que el libro de Cervantes inquieta al lector con informaciones contradictorias, con unas que señalan que el Quijote está loco y con otras que podrían estar demostrando lo contrario, razón por la cual sugerirían que el protagonista es consciente de estar asumiendo la identidad de un ser imaginario:

Lo que aquí se intenta demostrar es que el autor, por medio del narrador, propone el siguiente juego: de una parte, el narrador afirma que el personaje "confunde la realidad porque está loco", y, de la otra, pone en el texto los elementos necesarios para que —interpretándolos rectamente— pueda el lector darse cuenta de que el personaje ve la realidad como es, como la ven Sancho y el narrador (Torrente Ballester, 1984, p. 116).

Por ello, según el ya referido analista, Don Quijote de la Mancha se cuenta "jugando" y "el juego es su modo propio de estar contado" (Torrente Ballester, 1984, p. 82).

•Construcción en abismo. André Gide fue quien por primera vez habló de la mise en abyme , de una narración que alude a la misma narración (Zavala, 2007, p. 343). Hay, pues, literatura dentro de la literatura porque el narrador se refiere al "autor" de una obra sobre el Quijote hacia el final del capítulo correspondiente a la aventura de vizcaíno, tal como se constata en el párrafo anterior ("Pero está

el daño de todo eso que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla…"). En el capítulo IX, que continuará relatando la aventura del hidalgo con el vizcaíno, el narrador alude al material faltante de la historia de dicha aventura: "y que en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que de ella faltaba" (Cervantes, 2004, p. 84).

Así, el narrador sigue hilvanando la construcción en abismo en la obra que nos ocupa, al señalar que encontró la continuación de esta y de otras aventuras de don Quijote en el libro Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.

De esta forma, comenta lo que se vierte supuestamente en los pasajes del libro de Benengeli, como en el siguiente fragmento:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas de ella, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente (Cervantes, 2004, p. 848).

El narrador de Don Quijote de la Mancha selecciona y comenta lo que "autores" como Cide Hamete Benengeli han "escrito" sobre el "Caballero de la Triste Figura". Para decirlo de otra manera, manifiesta con sus palabras lo que "otros autores" dicen sobre tal personaje: "Cuenta la historia [cursivas mías] que cuando Don Quijote daba voces a Sancho que le trujese el yelmo" (Cervantes, 2004, p. 669).

En otros casos cita lo que "escribió" Cide Hamete Benengeli, tal como se nota en el capítulo XVII de la segunda parte de la obra:

Y es de saber que llegando a este paso el autor de esta verdadera historia exclama y dice: “¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros! ¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérboles sobre todos los hipérboles? Tú a pie, tú solo, tú intrépido, tú magnánimo, con sola una espada, y no de las del perrillo cortadoras, con un escudo no de muy luciente y limpio acero, estás aguardando y atendiendo los dos más fieros leones que jamás criaron las africanas selvas. Tus mismos hechos sean los que te alaben, valeroso manchego, que yo los dejo aquí en su punto, por faltarme palabras con que encarecerlos”.

Aquí cesó la referida exclamación del autor, y pasó adelante, anudando el hilo de la historia, diciendo que visto el leonero ya puesto en postura (Cervantes, 2004, pp. 674-675).

•Mundos paralelos o simultáneos. Hay una alternancia entre el mundo ficcional “realista” en el que se ubican los personajes y el mundo maravilloso de los textos de caballería que “siente” el Quijote a su alrededor, debido a su locura, percibiendo gigantes en lugar de molinos en aquel célebre capítulo de la obra, o de pronto ejércitos en lugar de rebaños:

—¿Cómo dices eso? Respondió don Quijote. —¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los tambores? —No oigo otra cosa —respondió Sancho— sino muchos balidos de ovejas y carneros (Cervantes, 2004, p. 160).

A propósito de ello, también podemos mencionar en este apartado las “regiones de la imaginación” que Félix Martínez Bonati encuentra en Don Quijote de la

Mancha, como las regiones pastoril, caballeresca o picaresca, que se manifiesta en el propio relato en el que se desenvuelven las aventuras de Quijote, o en los relatos que él u otros personajes desarrollan:

Antes que hablar de paisajes más o menos realistas es más adecuado hablar de ‘regiones de la imaginación’ como denomina Félix Martínez Bonati a los distintos principios de estilización que producen el Quijote o, simplificando un poco, de géneros narrativos. Así se reconocen una región pastoril, una región caballeresca, bastante afín a la primera, y una región picaresca, entre otras varias que se pueden reconocer en él (cada región, sea equiparable, por tanto, a un género). De más está, acaso, decir que quien no comprende las características particulares de cada región (las leyes compositivas que la rigen) no sabrá apreciar la habilidad de Cervantes cuando se aplica a ellas capítulo tras capítulo. Se trata de una auténtica hazaña para la narrativa de su tiempo que un lector lego pasará por alto en desmedro del esfuerzo cervantino (Rodríguez, 2005, pp. 113-114).

•Múltiples voces narradoras y citación textual . El narrador de Don Quijote de la Mancha edita, comenta o cita lo que “ciertos autores” cuentan sobre la historia de don Quijote de la Mancha. Pero, a la vez, nos conduce hacia otras voces narradoras, correspondientes a personajes del relato, entidades intradiegéticas (es decir, entidades ubicadas en el interior del mundo ficcional, conocido como diégesis). José María Paz Gago lo explica en los siguientes términos:

Uno de los aspectos más interesantes en el funcionamiento narratorial del Quijote es precisamente el sistema de narradores intradiegéticos, es decir el sistema de personajes a los que el narrador extradiegético cede su función narrativa y ficcional. Estos narradores situados en el interior de la diégesis producen una serie de relatos metadiegéticos haciendo referencia al universo básico de la novela a la que pertenecen y a otros universos ficcionales que se integran en mayor o menor medida en él.

Al introducir una diversidad de voces y puntos de vista en su relato, el autor inaugura la estructura dialógica y polifónica de la narración ficcional moderna y, además, lo hace conscientemente al dar cuenta del motivo que le ha llevado a utilizar esta pluralidad de voces y de conciencias (Paz, 1995, p. 108).

Un ejemplo es el del personaje llamado Pedro, que cuenta la historia de Grisóstomo y Marcela en el capítulo XII de la primera parte de la obra. También el relato que hace Quijote de su ingreso a la cueva de Montesinos. Otro es el de Cardenio, que cuenta un relato sentimental protagonizado por él mismo:

—Si gustáis, señores, que os diga en breves razones la inmensidad de mis desventuras, habeisme de prometer de que con ninguna pregunta ni otra cosa no interromperéis [sic] el hilo de mi triste historia; porque en el punto que lo hagáis, en ése se quedará lo que fuere contando.

Estas razones del Roto trujeron a la memoria a don Quijote el cuento que le había contado su escudero, cuando no acertó el número de cabras que habían pasado el río, y se quedó la historia pendiente (Cervantes, 2004, p. 223).

Una constante de la obra es que los personajes cuentan historias, escuchan historias y recuerdan historias.

•Tematización del lector . Numerosos personajes son representados como lectores en la novela. El narrador lee lo escrito sobre el Quijote por más de un autor; el protagonista enloquece al leer libros de caballería pero también lee la primera parte de la novela (en la segunda parte de la obra) y opina sobre sus omisiones o inexactitudes en relación con su “verdadera” historia personal; el canónigo lee los libros del Quijote y los comenta y juzga, según lo cual decide mandarlos a quemar o no, etcétera.

•Personaje habla al lector . El lenguaje de la obra busca un mayor acercamiento al enunciatario a través del uso recurrente de la segunda persona, la marca discursiva “Tú”. Por ejemplo, cuando Cide Hamete Benengeli dice en el capítulo XXIV de la segunda parte:

Tú lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que [el Quijote] se retractó de ella y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias (Cervantes, 2004, p. 734).

La novela presenta personajes lectores pero refiere también al enunciatario en su condición de lector.

•Metalepsis. Consiste en la “yuxtaposición del universo diegético y del universo metadiegético en el interior de la ficción” (Zavala, 2007, p. 342). Es decir, la metalepsis consiste en cómo pueden coexistir planos de ficción y de qué manera, por ejemplo, un personaje puede saltar de un plano al otro. En la segunda parte de la novela, don Quijote deja de ser simplemente el personaje narrado por Cide Hamete Benengeli y, como se señala en el párrafo anterior, opina sobre lo escrito por el historiador árabe. Véase lo que dice el protagonista al respecto en el capítulo III de la segunda parte:

—Una de las cosas —dijo a esta sazón don Quijote— que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije con buen nombre, porque, siendo al contrario, ninguna muerte se le igualará (Cervantes, 2004, p. 568).

—Ahora digo —dijo don Quijote— que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere (Cervantes, 2004, p. 571).

•Referencias autotextuales . En diversos pasajes de la obra, la propia novela reconoce su condición de tal, de artificio que relata una historia y que se desarrolla a través de capítulos, como ocurre en el primer capítulo de la segunda parte de Don Quijote :

Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte de esta historia y tercera salida de don Quijote que el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle (…) De lo cual recibieron los dos gran contento, por parecerles que habían acertado en haberle traído encantado en el carro de los bueyes, como se contó en la primera parte de esta tan grande como puntual historia, en su último capítulo (Cervantes, 2004, p. 549).

•Parodia de género (extra)literario y epígrafes. Si bien la novela procesa varios géneros (la novela sentimental, picaresca, etcétera), Don Quijote de la Mancha en esencia es una parodia de los textos castellanos de caballería, que se consolidaron a inicios del siglo XVI con la publicación impresa de Amadís de Gaula de Garci Rodríguez de Montalvo. Eso se hace patente en la obra desde el inicio, que, emulando a dichos libros, exhibe poesías laudatorias, solo que en este caso atribuidos autoralmente a los personajes más célebres de aquellos textos que “enloquecieron” al Quijote:

Cervantes satiriza cómicamente tal costumbre insertando, a continuación del prólogo, una serie de poesías burlescas firmadas por fabulosos personajes de los mismos libros de caballerías que se propone parodiar. Y así hallamos sonetos firmados por Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Orlando furioso, el Caballero del Febo, etc., décimas de Urganda la Desconocida, maga protectora de Amadís, y otras poesías en elogio de don Quijote. De esta suerte el lector de principios del siglo XVII advertía, apenas había abierto el libro, que tenía entre manos una

obra de declarada intención satírica y paródica (Riquer, 1970, p. 42).

La parodia de la novela consiste en presentar a un viejo loco imitando a los intrépidos y temerarios caballeros mencionados por Riquer. Un sujeto de avanzada edad y orate que al pretender actuar como aquellos héroes de ficción deja atónitos a los otros personajes, que sí son cuerdos y pueden percibir su desequilibrio mental. En un pasaje de la novela, Quijote busca emular una ceremonia de iniciación caballeresca, pero a cambio recibe golpes de unos personajes que se burlan de él. El protagonista idealiza a una mujer (así como el caballero Amadís de Gaula idealizaba a la bella Oriana) que la llama Dulcinea del Toboso, pero que en verdad tiene como nombre Aldonza Lorenzo, y es una mujer de contextura gruesa, tosca y masculina. Quijote hace penitencia en su nombre a la manera que Amadís lo hacía por Oriana (asumiendo la identidad de Beltenebros), pero de forma disparatada, tratando de pararse de cabeza y realizando otras piruetas físicas absurdas e hilarantes:

Cierto que el libro trascendió dicho propósito y no es necesario haber leído febrilmente el Amadis de Gaula para disfrutarlo, pero sí saber al menos que todo el episodio de la “imitación de la penitencia de Beltenebros” (…) es una parodia feroz de lo que le sucedió a Amadís cuando sufrió el desdén de su amada Oriana. Solo con esa información el lector podrá juzgar apropiadamente la inventiva de Cervantes (Rodríguez, 2005, p. 117).

Los epígrafes que acompañan los capítulos de la obra también son parte de la parodia, al imitar los que solían aparecer en las ficciones de caballería:

Los epígrafes que encabezan los capítulos del Quijote contribuyen a confirmar la convención de ficcionalidad cómico-paródica. Como pone de manifiesto Genette (…) esos largos títulos con comentarios cargados de humor e ironía connotan genéricamente la ficción narrativa cómica (Paz, 2004, p. 59).

La estrategia retórica de la ironía predomina en aquellos epígrafes en los que un lexema se utiliza no en su significado propio sino en el contrario: Donde se prosiguen las finezas que de enamorado hizo Don Quijote, en Sierra Morena (DQ, I, p. 26), cuando las tales finezas son las cabriolas, saltos y otras locuras que el protagonista realiza, en cueros (Paz, 2004, p. 62).

La alusión al autor Cide Hamete Benengeli es otra forma a través de la cual la obra parodia los libros de caballería, que se caracterizaban por citar a varios autores para dar la impresión de que lo relatado había ocurrido fuera de la ficción, “en realidad”:

En efecto, en muchos de ellos es frecuente que los autores finjan que los traducen de otra lengua o que han hallado el original en condiciones misteriosas. Así el Cirolingio de Tracia se presenta como traducido de un original que “escribió Novarco y Promusis en latín”; el Belianís de Grecia se dice “sacado de lengua griega, en la cual lo escribió el sabio Fristón”; el texto de Las sergas de Esplandián, continuación del Amadís, “por gran dicha paresció [sic] en una tumba de piedra, que debajo de la tierra, en una ermita, cerca de Constantinopla, fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían”. Se podrían multiplicar los ejemplos de este recurso, destinado a interesar al lector e intrigarlo con lo exótico y raro.

Cervantes, con su Cide Hamete Benengeli (o sea “señor Hamid aberenjenado”), no tan sólo desacreditó definitivamente estas ingenuas ficciones sino que dio al Quijote una estructura externa que es una auténtica parodia de la de los libros de caballerías (Riquer, 1970, pp. 66-67).

El aspecto verbal, lingüístico, vinculado a las palabras, también participa en la parodia que la obra realiza de los textos de caballería, sobre todo en función a los arcaísmos, al uso de expresiones en desuso en la época representada en la novela de Cervantes, pero que fueron características en los materiales burlados:

los arcaísmos que usa constantemente el hidalgo: facer, fermosura, fuyan, ca, etc.; arcaísmos que habían sido formas de uso corriente en los libros de caballerías pero que la lengua había mudado durante la última mitad del siglo XVI, justo durante el tiempo en que el género había caído en desgracia, aunque subsistían en el habla de ciertos niveles populares. De esa manera, sólo los letrados, sólo aquellos que podían reponer el texto parodiado, podían apreciar el uso irónico de los anacronismos. Y también pasa lo mismo respecto de la escritura florida con la que don Quijote imagina se van a escribir en el futuro sus aventuras, casi al comienzo del capítulo II (Jeanmaire, 2004, p. 21).

Imanol Zumalde Arregi, de alguna manera, resume la metaficcionalidad de la obra máxima de Cervantes, definiéndola como una metanovela, en función a tres aspectos:

Fiel a su palabra, El Quijote es una alambicada metanovela al menos en tres vertientes: dado que la locura de Alonso Quijano proviene de la “ingesta” desmesurada de libros de caballería la cita más o menos explícita a esas otras novelas causantes de su demencia es, para empezar, permanente; en segundo lugar, encontramos los juegos literarios que se derivan de los que podríamos denominar “autoría anidada” que presenta la novela y que da como fruto un nutrido capítulo de acotaciones en las que Cervantes se refiere a la “gestión” que el autor árabe emprende de los hechos del “escritor primigenio”; y en tercer lugar, la novela habla de sí misma, sobre todo en esa segunda parte en cuya introducción Cervantes explica las razones de la “secuela” (que, como es sabido, advino al mundo debido fundamentalmente al arrollador éxito editorial de la primera entrega), y en el cuerpo de la ficción donde asoman personajes que, en genial ocurrencia, han leído la primera parte y actúan en consecuencia, y donde el propio Alonso Quijano monta en cólera cuando conoce la existencia de una segunda parte apócrifa y trata de alterar o reconducir la historia que se cuenta (Zumalde, 2005, p. 5).

Capítulo 2

La metaficción en la literatura y el cine

La metaficción en la literatura contemporánea

Después de Don Quijote de la Mancha, y bajo su influencia, aparecieron obras evidentemente metaficcionales como Shamela (1741) y Joseph Andrews (1742) de Henry Fielding, que funcionaban como parodias de la novela Pamela de Samuel Richardson, ennegreciendo y satirizando su lado sentimental y moral. Fielding, por supuesto, encontró esa inspiración metaficcional en la obra mayor de Cervantes: “Fielding escribió su Joseph Andrews, según reza el título, a imitación de Cervantes, y creó un delicioso personaje quijotesco en el cura párroco Abraham Adams” (Sampson, citado por Amorós, 1976, p. 19).

También Tristram Shandy (1760) de Laurence Sterne, que puede ser vista como “el prototipo de la novela metaficcional contemporánea” (Waugh, 1984, p. 70). Curiosamente, Tristram Shandy funciona como una “parodia de parodias”, dado que se burlaba de aquellas obras de Fielding. La novela de Sterne es metaficcional por quebrar las convenciones de la novela de su tiempo: su falta de linealidad en la manera en que es contada (el narrador no concluye el relato de su vida —la obra se presenta como una autobiografía del personaje Tristram Shandy— dado que ahonda constantemente en relatos y anécdotas anexos), inclusión de una hoja de color negro, juegos con signos tipográficos, dibujos y expresiones de otros idiomas, etcétera.

Fernando Toda menciona la influencia de la novela de Sterne en varios escritores:

En esta misma obra de Cortázar (La vuelta al día en ochenta mundos), el pequeño dibujo de una mano que señala ciertos párrafos o citas es el mismo que encontramos en Tristram Shandy (…) Muchos de los autores hispanoamericanos que han florecido en la segunda mitad de este siglo han sido profundos conocedores de la literatura en lengua inglesa. Entre sus lecturas, como vemos, parece haber figurado con frecuencia la obra de Sterne. Tal es, a mi entender, el

caso de Guillermo Cabrera Infante. Cuando se publicó en España su excelente novela Tres tristes tigres, llamaron la atención algunos recursos como el de imprimir una página totalmente en negro, emplear distintos tipos de letra en el texto, o dejar algunas páginas de la obra en blanco. El lector de Tristram Shandy encontrará en esta novela todos estos artificios. Posiblemente detectará también resonancias de Sterne en “El cuento de un bastón seguido de vaya qué correcciones de la señora de Campbell”, pretendida traducción del inglés, con notas, que incluye el escritor cubano en su novela (Introducción de Toda en Sterne, 1993, pp. 49-50).

Años después, Jacques el fatalista y su maestro (1796) de Denis Diderot siguió el estilo de Cervantes y Sterne, presentándose como una novela de corte satírico y con personajes que, como aquellos que aparecían en Don Quijote de la Mancha, relataban historias. En el siglo siguiente destacan obras como La abadía de Northanger (1818) de Jane Austen, planteada como una parodia de la novela gótica. Don Casmurro (1899), del brasileño Machado de Assis, muestra un narrador que de pronto interrumpe la narración para indicar al lector que olvidó contar otros detalles de la historia en un momento determinado de la novela.

Un clásico de la literatura moderna como Ulises (1922) de James Joyce es metaficcional en tanto opera como una parodia urbana y moderna de La Odisea, y utiliza recursos como alteraciones en el orden de las palabras, reingreso de fragmentos ya narrados en la novela, pasajes puramente articulados como monólogos interiores, etcétera.

Según Waugh, el juego con el propio lenguaje, o la concepción del lenguaje como “puro lenguaje” (en los monólogos interiores) es una muestra de cómo “la novela se convierte ante todo en un mundo de palabras, y deviene autoconscientemente en un reemplazo del mundo cotidiano más que en un fenómeno relativo a éste”[1] (Waugh, 2003, p. 57, traducción mía).

Por eso, para Waugh: “La metaficción establece una oposición, más que con los

fenómenos ostensiblemente ‘objetivos’ del mundo ‘real’, con el lenguaje de la novela realista que sostiene esa visión de la realidad”[2] (2003, p. 11, traducción mía).

El realismo novelístico, atribuido a autores como Dostoievski, Flau-bert, Tolstoi o Víctor Hugo, y descrito entre otros rasgos por su pretendida visión objetiva y fiel de la realidad, se reestructura, se modifica, se deconstruye, se altera en la metaficción contemporánea. Fernando Rodríguez Mansilla define el realismo en los siguientes términos: “El ‘realismo’ es, ante todo, un método de representación literaria surgido tras la revolución industrial que, bajo ciertos principios heredados del discurso científico que lo precede, intenta brindar en todo caso la sensación de una realidad verídica” (Rodríguez, 2005, p. 113).

No obstante, en algunas obras realistas también se pueden identificar ciertas estrategias metaficcionales. Por ello, Stam acierta en afirmar que “Sería un error ver la reflexividad y el realismo como términos necesariamente opuestos. Muchos textos (…) combinan cierto tipo de realismo con técnicas reflexivas”[3] (1992, p. 15, traducción mía).

En Madame Bovary, de Flaubert, se encuentra la estrategia de la tematización del lector: Emma, como el Quijote, lee novelas y anhela vivir apasionados romances como los que en ellas se describe, mientras se encuentra sumida en un matrimonio que no la satisface. Las ilusiones perdidas de Honoré de Balzac, por su parte, da vida a una construcción en abismo en la que unos personajes apasionados por la literatura entran en conflicto con un mundo editorial representado de manera vil, y contrario a sus ideales románticos. Por ello, Georg Lukács señaló que Las ilusiones perdidas es el Don Quijote de las ilusiones burguesas (citado por Stam, 1992, p. 73). El autor de Reflexivity in film and literature destaca que

El título de la novela de Balzac hace eco de la fórmula que Cervantes aplicó a su novela: una trayectoria narrativa de progresiva desilusión generada por

encuentros brutales con la realidad (…) Si Don Quijote desmitifica el romance, Las ilusiones perdidas desmitifica el romanticismo del siglo XIX al colocarlo en una suerte de “test de realidad”[4] (Stam, 1992, p. 73, traducción mía).

El teatro de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX presenta rasgos metaficcionales importantes. La obra Ubú Rey (1896) de Alfred Jarry mostró un espíritu carnavalesco, en el sentido propuesto por Mikhail Bakhtine, “descendiendo” múltiples referencias al prestigioso teatro de Shakespeare a un espectáculo grandguiñolesco y escatológico. El “teatro épico” de Bertolt Brecht se caracteriza por ese distanciamiento con la ficción basado en siempre dejar en claro al espectador que se encuentra frente a un artificio teatral, así como en romper con la estructura aristotélica, introduciendo escenas autónomas (que no tienen conexión causal), empleo de pancartas o carteles, escenarios mínimos e irreales, actores que les hablan directamente a quienes se encuentran en las butacas, etcétera. Seis personajes en busca de un autor (1925) de Luigi Pirandello es una pieza teatral en la que justamente los personajes se reconocen como tales en los ensayos de una obra, y manifiestan su deseo de tener vida y convertirla en relato.

Para Waugh, la práctica metaficcional en la literatura “se ha vuelto pronunciada a partir de la segunda mitad del siglo XX”[5] (2003, p. 5, traducción mía).

Según esta autora, lo que caracteriza a las novelas metaficcionales es la creación de ficciones o estructuras lingüísticas alternativas que incluyen las viejas formas de relato, con el objetivo de estimular al lector para que use su conocimiento de las convenciones de la literatura tradicional y así construya el significado de dichas ficciones (Waugh, 2003, p. 4). Eso es lo que hace La mujer del teniente francés (1969) de John Fowles, alterando las convenciones de la novela realista victoriana al emplear tres finales alternativos y un narrador que intempestivamente se convierte en personaje (lo que ocurre con el narrador de la novela de Cervantes en el capítulo en que se estanca la aventura del Quijote con el vizcaíno). También El mundo según Garp (1976) de John Irving, con sus “historias dentro de historias”, fenómeno conocido como el de “las cajas

chinas”, que se desarrolla en el Quijote:

Cervantes, para contar la gesta quijotesca, revolucionó las formas narrativas de su tiempo y sentó las bases sobre las que nacería la novela moderna. Aunque no lo sepan, los novelistas contemporáneos que juegan con la forma, distorsionan el tiempo, barajan y enredan los puntos de vista y experimentan con el lenguaje, son todos deudores de Cervantes.

¿Quién cuenta la historia de don Quijote y Sancho Panza? Dos narradores: el misterioso Cide Hamete Benengeli, a quien nunca leemos directamente, pues su manuscrito original está en árabe, y un narrador anónimo, que habla a veces en primera persona pero más frecuentemente desde la tercera de los narradores omniscientes, quien, supuestamente, traduce al español y, al mismo tiempo, adapta, edita y a veces comenta el manuscrito de aquél. Esta es una estructura de caja china: la historia que los lectores leemos está contenida dentro de otra, anterior y más amplia, que sólo podemos adivinar. La existencia de estos dos narradores introduce en la historia una ambigüedad y un elemento de incertidumbre sobre aquella “otra” historia, la de Cide Hamete Benengeli, algo que impregna a las aventuras de don Quijote y Sancho Panza de un sutil relativismo (Vargas Llosa, en Cervantes, 2004, pp. XXIII-XXIV).

En Si en una noche de invierno, un viajero (1979) de Ítalo Calvino, se encuentra una narración en segunda persona, que le “habla” directamente al lector y lo hace partícipe de la novela como constructo. Volviendo a los escritores latinoamericanos, Jorge Luis Borges en su libro Ficciones (1944) incluye relatos sobre autores o libros imaginarios (léase Pierre Menard, autor del Quijote o Examen de la obra de Herbert Quain), para reflexionar sobre las convenciones de la escritura literaria; lo que en años más recientes Roberto Bolaño hizo, a su estilo, en su libro La literatura nazi en América Latina (1997). Así, encontramos numerosas vertientes metaficcionales en el boom latinoamericano. Rayuela (1963), de Julio Cortázar, rompe la linealidad narrativa al dar una segunda opción de lectura, que implica pasar de un capítulo a otro sin seguir su orden secuencial numérico.

La alusión a fenómenos de la cultura popular y su respectivo reciclamiento fue otra característica de la literatura latinoamericana posterior al boom. La tía Julia y el escribidor (1977) de Mario Vargas Llosa es una obra en la cual el escritor de alguna manera emula a Cervantes. Si el español parodió las ficciones españolas de caballería, el peruano parodió las radionovelas, al alterar sus convenciones en capítulos que describían los libretos escritos por el personaje Pedro Camacho, o insertarlas en los capítulos que corresponden al relato del romance prohibido entre Varguitas, personaje menor de edad, y su tía Julia, muchos años mayor que él. Esta obra plasma estrategias metaficcionales ya mencionadas previamente: construcción en abismo (es una novela sobre un personaje que escribe cuentos y finalmente novelas), tematización del lector (Varguitas siempre se exhibe como lector para explicar lo que le ocurre o lo que desea) y metalepsis (los personajes de Camacho migran de una ficción a otra, de un radioteatro a otro, debido a que el libretista enloquece progresivamente en la novela).

Por ello, La tía Julia y el escribidor, tal como lo afirma M. Keith Booker, es

uno de los ejemplos más llamativos de cómo varios escritores posmodernos usan el lenguaje y las imágenes de la cultura pop como tema literario. Esta tendencia es mundial (…) pero se nota de manera pronunciada en Latinoamérica, donde escritores como Carlos Fuentes, Manuel Puig, y Guillermo Cabrera Infante (sumados a Vargas Llosa) a menudo y en gran medida dependen de la cultura pop como fuente para sus ficciones[6] (Booker, 1994, pp. 54-55, traducción mía).

Waugh menciona varios casos de escritores posmodernos que crean metaficciones a partir de la reinvención de fórmulas y motivos de las tradiciones literarias populares, y que han tenido gran cabida en el cine, como la ciencia ficción — El arcoíris de gravedad (1973) de Thomas Pynchon— o el romance popular —Sabático de John Barth (1982)— (Waugh, 2003, pp. 81, 86), lo que revela la estrecha vinculación que hay entre la metaficción y la posmodernidad.

Para Waugh:

[la metaficción] remite a algunas de las mayores preocupaciones del pensamiento del siglo XX: Piaget y su idea del valor educacional del juego, Wittgenstein y su visión del lenguaje como juego; la noción existencial de la realidad como un juego del ser; la posibilidad del juego interminable del lenguaje a través del significante en la teoría posestructuralista de autores como Lacan o Derrida, y, por supuesto, la proliferación de libros de sicología popular como Games people play de Eric Berne[7] (2003, p. 42, traducción mía).

La metaficción es un juego con el lenguaje e implica, por lo tanto, distanciarse de la rigidez de sus convenciones. Según Stam, la reflexividad, rasgo característico de la metaficción, también puede verse como una negación de las ideas de transparencia y verismo, razón por la cual se puede conectar con el pensamiento postestructuralista y posmoderno (Stam, 1992, p. xv). Por ello, muchos textos literarios reflexivos (y también cinematográficos) ahondan en autodefinirse como artificios, o, como diría Jean Baudrillard, en simulacros:

Las fases sucesivas de la imagen serían éstas:

— es el reflejo de una realidad profunda

— enmascara y desnaturaliza una realidad profunda

— enmascara la ausencia de realidad profunda

— no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.

En el primer caso, la imagen es una buena apariencia y la representación pertenece al orden del sacramento. En el segundo, es una mala apariencia y es del orden de lo maléfico. En el tercero, juega a ser una apariencia y pertenece al

orden del sortilegio. En el cuarto, ya no corresponde al orden de la apariencia, sino al de la simulación (Baudrillard, 1978, p. 14).

El hecho de que las obras metaficcionales/reflexivas se presenten como un puro artificio de lenguaje, origina que las podamos apreciar como simulacros, dado que no se presentan ante el enunciatario como un reflejo pretendidamente exacto de la realidad.

En los noventa, podemos apreciar una novela como Vértigo (1990) de W. G. Sebald, que combina "ficción, reportaje, literatura de viajes, autobiografía y ensayo fotográfico para crear una forma literaria característica que carece de precedentes" (Gregory-Guider, 2008, p. 810), y refiriéndose a personajes literarios como Stendhal o Kafka para reflexionar sobre el tema de la memoria. El club Dumas (1993) de Arturo Pérez-Reverte presenta una construcción en abismo que aborda el tema de la bibliofilia. Es un thriller con personajes inmersos en la colección de folletines o en la investigación de libros ocultistas. A propósito de dicha década, ya se ha mencionado a Roberto Bolaño. En otra obra suya, la célebre Los detectives salvajes (1998), el autor nuevamente desarrolla una narrativa metaficcional. La propia escritura de la novela se preocupa de la escritura, a partir de personajes inmersos en un movimiento literario conocido como el de los "real visceralistas". Partes de la novela se presentan como un diario escrito por el personaje llamado Juan García Madero, quien, como otros personajes, escribe y lee poesía, y conversa sobre la literatura en general.

A inicios de este nuevo siglo, la metaficción sigue siendo uno de los rasgos más saltantes de la literatura. En Soldados de Salamina (2001) de Javier Cercas, un personaje escritor —que representa al mismo Cercas— investiga la vida de otro escritor, Rafael Sánchez Mazas, que perteneció a la Falange Española. Si bien es una obra de ficción, se inspira abiertamente en hechos reales, razón por la cual ha sido señalada como una muestra de faction (mezcla del relato de un fenómeno existente, real —fact— con la ficción —fiction—), lo que en la década anterior también ocurrió con una obra como Santa Evita (1995) de Tomás Eloy Martínez. El escritor Roberto Bolaño aparece como un personaje de Soldados de Salamina,

lo que resulta curioso dado que tanto esta obra como Los detectives salvajes relatan hechos que han ocurrido en la realidad pero fusionándolos con otros de naturaleza puramente ficcional.

El Tilo (2003), novela corta de César Aira, presenta un narrador que también estaría evocando recuerdos de infancia del propio autor bajo el gobierno de Perón. Y mientras rememora, el narrador reflexiona sobre su propia escritura, a propósito, por ejemplo, de sus orígenes en la antigüedad grecolatina, de si usa una expresión "en condicional", o si emplea debidamente o no un signo de puntuación. Es una obra que trata de un lenguaje que reflexiona sobre sí mismo mientras el narrador hurga en pasajes de su niñez.

Por ello, en esa ruta, se puede identificar una tendencia contemporánea que muchos llaman "literatura del yo". En ella, un recurso bastante usual es el de la autoficción, en la que el autor presenta un relato aparentemente autobiográfico, pero con un personaje narrador que en realidad es su doble ficcional. Actualmente, la autoficción suele fusionar la autobiografía y la novela con el ensayo. El "Yo" de la obra se identifica con su autor, a pesar de que se mezclan hechos que en efecto le pueden haber ocurrido al escritor como no. En la literatura contemporánea, inclusive, las obras simulan un diálogo entre los autores. Por ejemplo, el ya referido César Aira aparece como personaje en El mal de Montano (2002) de Enrique Vila-Matas, obra en la que emerge un narrador que, como el Quijote, está enfermo de literatura: piensa su mundo como si fuera una amalgama de los libros de ficción que ha leído, hasta el punto de fantasear con convertirse "en carne y hueso en la literatura misma… en la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos del siglo XXI". El narrador del primer capítulo afirma que desea encarnarse en ella. Dice: "preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura" (Vila-Matas, 2002, p. 63). Es un personaje que pretende ser algo así como un "Caballero de la Triste Figura" de inicios de la nueva centuria, de ahí que se defina en algún pasaje de la obra como un "don Quijote de los Azores" (Vila-Matas, 2002, p. 85).

Sin embargo, a medida que leemos la obra aparece otro narrador (que "sería" el propio Vila-Matas), quien afirma que en realidad el primer narrador es una invención suya. Así, el texto literario reflexiona lo que implicó la creación de la historia de aquel primer narrador e incluye, entre otros recursos expresivos, un diccionario de autores dedicados a escribir diarios íntimos, en los que también se ejerce una crítica literaria (en un pasaje de la obra, coincidentemente, se afirma que existe "una estimulante tendencia de la novela contemporánea, una tendencia que va abriendo un territorio a caballo entre el ensayo, la ficción y lo autobiográfico: ese camino por el que circulan obras como Danubio de Claudio Magris, por ejemplo, o como El arte de la fuga de Sergio Pitol" (Vila-Matas, 2002, p. 189), y que estamos "en la era del pacto autobiográfico, en una época en la que predomina la novela del yo" (Vila-Matas, 2002, p. 201). Ello explica por qué uno de los narradores de la obra asevera constantemente que escribe un diario que va transformándose en una novela, a propósito de lo cual asevera: "Empecé a convertir en novela mi diario siendo el narrador que soy pero haciéndome pasar por crítico literario, me fui después construyendo una biografía impostada a base de inyectarme fragmentos de las vidas o de las obras de mis diaristas favoritos…" (Vila-Matas, 2002, p. 239).

La literatura metaficcional contemporánea, en ese sentido, está preocupada por los límites difusos entre lo "real" y lo "ficticio". No es casual que en un pasaje de la referida obra de Vila-Matas se comente parte del estilo que tienen ciertas películas de inicios de este siglo, en las que también se muestran las permeables fronteras que existen entre el documental y la ficción. Se menciona un personaje que realiza una película que "pretende también tener algo de documental de ficción, mezclará la realidad con lo inventado" (Vila-Matas, 2002, p. 46). Hasta aquí podemos ya constatar parte de la influencia de la gran obra de Cervantes en la literatura y el cine de hoy, dado que, como bien lo afirma Federico Jeanmaire, "… el tema de la verdad, de qué es la verdad, de cuál es la verdad, de la delgada frontera que separa la verdad de la mentira o la realidad de la imaginación, es el gran tema del Primer y del Segundo Quijote" (2004, p. 15).

En la literatura peruana de los últimos años destaca Sueños bárbaros (2010) de Rodrigo Núñez Carvallo, una novela que hilvana con hechos puramente ficcionales sucesos y personajes de la vida real y con nombre propio. Es una

obra metacinematográfica, sobre personajes conocidos de la cinefilia limeña entre los años ochenta y noventa, como Rafael Delucchi o Juan Bullita. Su prosa es metaficcional por imitar el lenguaje de construcción en abismo de numerosas películas. El personaje protagónico piensa sus vivencias cinematográficamente y padece un “mal de Montano” fílmico:

Detenerse en la lógica del montaje. Disfrutar de las actuaciones. Extasiarse con algún plano secuencia. En esas tardes veo tanto cine que me obsesiono. Todo es cine. Mis pensamientos discurren sobre bobinas de celuloide, mis palabras corren como una cinta subtitulada. Incluso pienso en filmar todos los actos de mi vida con una cámara atada a la cabeza. Sí, creo que enloquezco un poco (Núñez, 2010, p. 34).

Estas palabras de Rafael Delucchi (el personaje, no el Rafael Delucchi “real”) demuestran su dimensión quijotesca. Es un devorador de cine y sueña con realizar una película.

La metaficción en el cine

Una figura representativa de la metaficción en el cine es Jean-Luc Godard. Prácticamente toda su obra posee un lenguaje reflexivo. Una cinta como Sin aliento (1960) toma el género de gánsteres y altera sus convenciones, dándole un toque de improvisación y humor. Los protagonistas de Bande à part (1964) juegan a imitar personajes o escenas de películas norteamericanas. Asimismo, el realizador francés jugó a trastocar los clichés de otros géneros cinematográficos en filmes como Masculino/Femenino (melodrama), El viento del este (wéstern) o Número dos (porno), de los años 1966, 1970 y 1975, respectivamente. Películas como El desprecio (1963) o Los carabineros (1963) desarrollan una construcción en abismo. Una muestra el rodaje de una película sobre La Odisea de Homero; la otra exhibe a un sujeto que acaricia un cuerpo femenino proyectado en una pantalla de cine, pero como si dicha anatomía fuera real. A continuación se irá viendo algunos otros modos que indican las dimensiones metaficcionales en el cine de Godard, característico de la llamada nueva ola francesa, que le dio una mirada diferente y revolucionaria al cine a inicios de los años sesenta. No obstante, la metaficción se ha expresado en el cine desde sus primeros tiempos hasta la actualidad. Para muchos, el primer metafilme de la historia es Uncle Josh at the moving picture show (1902) de Edwin S. Porter, que muestra a un sujeto viendo una pantalla de cine y que toma por reales las imágenes en movimiento que se proyectan sobre ella. Por eso, Robert Stam afirma que “Al igual que la novela, el cine siempre elaboró el tema de la confusión quijotesca del arte y la vida real, de la imagen y la realidad[8] (1992, p. 78, traducción mía).

Como ya se ha manifestado, Zavala, en su libro Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura, asimila, integra y transforma las tipologías de estrategias metaficcionales propuestas por Hutcheon, Waugh, Stam, entre otros autores, en una taxonomía propia. La revisión de algunas de dichas estrategias permitirá ver signos de cómo el propio lenguaje de las imágenes en movimiento ha evolucionado con relación a la idea de ficción, o a la idea de cómo esta es permeable al cambio de la realidad. No obstante, hay que recordar que así como la literatura realista podía contar con estrategias metaficcionales al igual que la

moderna o posmoderna, el cine clásico hollywoodense, de narración aristotélica y “transparente” puesta en escena, también empleaba dichas estrategias, al igual que las películas de un director tan representativo del cine de la modernidad como Godard. Se pueden encontrar cintas que “hablaban” del propio Hollywood, de los sets, de los rodajes y de las relaciones entre los actores, sobre todo en los años cincuenta, como El ocaso de una vida (1950) de Billy Wilder, Cantando bajo la lluvia (1952) de Stanley Donen y Gene Kelly o Ha nacido una estrella (1954) de George Cukor. La ventana indiscreta (1954) de Alfred Hitchcock es considerada por muchos como “el metadiscurso fílmico clásico por antonomasia” (Zumalde, 2005, p. 11), con un protagonista (interpretado por James Stewart) enyesado y que, como los espectadores, se mantiene sentado, en una silla de ruedas y en el interior de su departamento. Desde él, como un cineasta que decide “recortar” imágenes de la realidad, asume la posición de un voyeur, que desde una ventana y con un largavista observa todo aquello que hacen sus vecinos, lo que ocasiona que, finalmente y sin pretenderlo, se vea envuelto en un crimen. Aquel personaje es una representación figurada de quien ve películas, pero también de quien las realiza.

Clásicos como El año pasado en Marienbad (1961) de Alain Resnais o Rashomon (1950) de Akira Kurosawa aplican la estrategia que Zavala identifica como iteración diferida o reciclaje de nudos: la repetición diferida de uno o varios acontecimientos del relato, que da lugar a que en cada repetición haya algún cambio o diferencia. En el caso de la película del cineasta francés, se narran varias versiones, contradictorias entre sí, de cómo un personaje masculino conoció a un personaje femenino en Marienbad; mientras que en el caso de la cinta japonesa, un mismo crimen es narrado en el interior de varios relatos, muy distintos entre sí, que corresponden a los participantes o testigos de aquel hecho. Si ambos largometrajes, entre las décadas del cincuenta y del sesenta, fueron muestras de las posibilidades expresivas de lo que hoy se comprende como cine moderno, alterando la cronología narrativa o difuminando los límites entre lo “real” y lo “imaginado”, entre lo que es y lo que parece, entre lo “objetivo” y lo “subjetivo”; un filme de tiempos posmodernos como Corre, Lola, corre (1998) de Tom Tykwer utiliza la misma estrategia metaficcional para palpar una nueva manera de ver la realidad: una en la que el destino de los humanos parece variar o armarse como dentro de un videojuego, con sus múltiples posibilidades, y con una música tan electrónica y acelerada como la más avanzada urbe occidental. La cinta alemana aglutina numerosas posibilidades expresivas del lenguaje

audiovisual, y transmite un concepto de mirada del mundo, mirada inevitablemente tecnológica.

La estrategia de distanciamiento brechtiano o de las condiciones detrás de la cámara, consiste en romper las reglas de verosimilitud del relato. Ingmar Bergman utiliza dicha estrategia en aquellos momentos de La pasión de Ana (1969) en que se insertan encuadres de los actores que explican cómo construyeron o se compenetraron con los personajes que interpretan en la ficción de esa misma cinta. Este largometraje de la década del sesenta es una muestra de la búsqueda del realizador por reflexionar en torno a los fundamentos de la ficción. Muchísimos años después, el boom del cine iraní es conducido por directores con el mismo tipo de preocupaciones, como es el caso de Jafar Panahi y su película El espejo (1997), dividida en dos mitades: la primera, ficcional, que muestra a una niña que se va de un colegio en búsqueda de su casa, dado que no ha sido recogida por uno de sus progenitores; y la segunda, supuestamente documental, en la que dicho personaje es dejado de lado por la pequeña actriz que la interpretaba, quien decide, iracunda, dejar de seguir actuando, y empieza a ver la manera de llegar a su verdadera casa, siendo perseguida en ese trayecto por el propio Panahi y quienes participaron en la filmación de aquella primera mitad de la película.

Como Bergman, Panahi ve a la ficción y a la realidad como máscaras que se superponen incesantemente, pero también encuentra en la intersección entre ambas una de las caras de la cinefilia: el amor por ver y por crear algo por ver. Panahi desea mirar a la infante interpretando al personaje, pero no puede dejar de desear ver: la niña se resiste a seguir en su papel ficcional, y al irse, el director la persigue con su equipo, la registra sin detenerse, y lo único que le impide seguir creando imágenes cinematográficas es la puerta de la casa de la niña, que finalmente la oculta del ojo de su cámara.

La historia detrás del personaje (o epifanía del rol) es otra estrategia que precisamente también tiene que ver con el acto en el cual un actor se desprende de su personaje, aunque con el objetivo de mirar al espectador, referirse a él y

simular que entabla con este una comunicación. Ahí están los personajes de Jean Paul Belmondo y Anna Karina “mirando a la cámara” y haciendo alusión a la presencia de los espectadores que ven la película en la que están presentes en Pierrot el loco (1965); o al personaje del alquimista en The holy mountain (1976) de Alejandro Jodorowsky, que es interpretado por el propio director del filme, y que, de pronto, dice “zoom back camera!”; acto seguido, el actor/director deja a su personaje de lado, rodeado en el encuadre de los actores y de todo el equipo de rodaje, para reconocer a la cinta como un artificio. Si Godard y Jodorowsky usan esta estrategia para, en el primer caso, romper en un acto de subversión cinematográfica las convenciones de una narración clásica; y en el segundo caso, dejar la ficción de lado para solicitar al espectador una reacción ante los males de la sociedad occidental parodiadas en la película; en el cine reciente, un director como Michael Haneke aplica la misma estrategia en Funny Games, en sus dos versiones: la europea y la norteamericana (1997 y 2007), mostrando a dos jóvenes psicópatas torturando a una familia, que juegan no solo con los integrantes de esta, sino con el propio espectador, afirmando entre los diálogos del filme que hay que complacerlo. En una escena, uno de los dos agresores mira “a la cámara” y nos dice que seguramente esperamos un buen final y una trama convincente. Haneke reflexiona sobre nuestro presente: uno en el que la mirada de la pantalla (televisiva/cinematográfica) se regocija en lo mórbido. Uno de los villanos nos hace pasar de ser simples voyeurs a cómplices de sus actos. Robert Stam apunta justamente que “los artistas reflexivos frecuentemente colocan en primer plano la instancia narrativa, y lo hacen llamando la atención del lector o del espectador. Favorecen la relación ‘Yo/Tú’ del ‘discurso’ en lugar de la relación ‘Él/Ella/Eso’ de la ‘historia’”[9] (1992, p. 149, traducción mía).

En el cine también se halla la estrategia de la ficción detrás de la realidad o metalepsis. Así, tenemos ejemplos clásicos, como el protagonista de Sherlock Jr. (1924) de Buster Keaton que ingresa al interior del mundo de una película que se proyecta en una sala de cine en la que se encuentra —y, como bien lo indica Stam (1992, p. 38), fantasea con rescatar a alguna damisela en peligro al igual que Don Quijote—; o aquel personaje de La rosa púrpura del Cairo (1985) de Woody Allen que sale de la ficción, cruzando una pantalla cinematográfica, para estar al lado de la protagonista, que se encuentra sentada en una butaca. Durante los años noventa, un niño pudo ingresar al interior de una película proyectada en una sala de cine para vivir una aventura con su personaje de ficción favorito,

interpretado por Arnold Schwarzenegger, en El último gran héroe (1993) de John McTiernan, o Freddy Krueger salió del mundo de sus películas y entró al "real" en La última pesadilla (1994) de Wes Craven. En la década anterior, en uno de los más interesantes híbridos de ficción y documental de los últimos años, Esplendor americano (2003) de Shari Springer Berman y Robert Pulcini, vemos que Paul Giamatti, quien interpreta en un plano ficcional al historietista Harvey Pekar, deja de lado a su personaje cuando la cámara retrocede y lo muestra cerca al verdadero Harvey Pekar, quien se está preparando para contar detalles de su vida y obra. Si en los casos anteriores encontramos la búsqueda de reflejar al cine como un modo de realizar o materializar las fantasías; Esplendor americano nos habla de la realización o materialización de la propia ficción: vemos una ficción "en construcción" sobre la vida de Pekar; pero a la vez un documental que exhibe al verdadero historietista hablando de la construcción de sus cómics y de cómo toman y a la vez omiten y transforman la realidad.

En la nueva ola francesa, una de las formas metaficcionales que empleaba François Truffaut era el uso de recursos anacrónicos, como el iris, un modo de transición del montaje muy usado décadas atrás. Es curioso notar cómo en este nuevo siglo una película como Los amantes regulares (2005) de Philippe Garrel usa también el iris, pero más bien como parte de una apropiación del lenguaje característico de la nueva ola francesa. Truffaut y Garrel, desde coordenadas temporales diferentes, utilizan el iris como un medio de nostalgia por pasados distintos entre sí.

La tematización del director de cine es otra estrategia metaficcional, que se halla en películas como La noche americana (1973), en la que el mismo Truffaut interpreta a un personaje cineasta; o Persona (1966), en la que, en un momento de la cinta, vemos que el encuadre, que estaba mostrando a uno de los personajes, retrocede y muestra al director, Ingmar Bergman, tras la cámara y rodeado del equipo del rodaje. Si ambas cintas, desde premisas muy diferentes, nos hablan sobre las libres posibilidades de crear imágenes en movimiento y su influencia en la realidad; cintas de años más recientes como el biopic Ed Wood (1994) de Tim Burton o Los abrazos rotos (2009) de Pedro Almodóvar se alojan en los terrenos oscilantes de la imposibilidad: en el primer caso, el director de serie B que encuentra complicaciones para hacer sus desopilantes pero originales

películas de ciencia ficción y horror; en el segundo, el cineasta que al quedar ciego tras un accidente, no puede terminar el montaje de su película. No obstante, ambas muestran a directores que triunfan en su empeño por hacer cine, mostrando por un lado a Edward D. Wood Jr. saliendo del avant-premiere exitoso de su filme Plan 9 del espacio exterior, considerada alguna vez la peor película de la historia fuera de la ficción; y por otro al invidente Harry Caine concluyendo el montaje de su filme, protagonizado por su amada muerta, con la ayuda del hijo del productor. Son cintas sobre la épica de alumbrar el cine y amarlo.

Aquellas metaficciones que tematizan al director ingresan en el terreno de la ya mencionada construcción en abismo: películas no solo sobre el papel de un cineasta, sino sobre lo que significa la elaboración de una película, que para Christian Metz se reflejaba de manera emblemática en la magistral 8 1/2 (1963) de Federico Fellini, y que en la actualidad también se puede encontrar en títulos realizados por David Lynch, como El camino de los sueños (2001) o Inland Empire (2006).

Dichas películas del realizador norteamericano también se abren a otros recursos metaficcionales, que acentúan o hacen evidente su condición de artificio cinematográfico: mundos simultáneos (el cine y el sueño, la realidad y la fantasía, lo vivido y lo imaginado), cita o guiño cinematográficos (el uso en El camino… que hace un personaje del nombre “Rita” por la aparición de un afiche de la cinta Gilda, interpretada por Rita Hayworth; o la aparición del cortometraje de Lynch Rabbits en Inland…), personajes o seres sin una función clara o particular (el enano de El camino… o las chicas que bailan la canción Locomotion de Kylie Minogue en Inland…) o que son doppelgänger (ambas cintas muestran a personajes que de pronto toman la identidad de otros o se convierten en estos). Fellini y Tarkovsky plasmaron mundos simultáneos para hablar de las obsesiones y fantasías de sus personajes (el primero) o para reflexionar sobre temas ligados a la trascendencia (el segundo); Truffaut y Godard citan otras películas en su obra a modo de homenaje o gesto cinéfilo, o incluso como ensayo en el caso de Godard, tal como ocurre en la impresionante Historia(s) del cine (1997-1998); Buñuel muestra sorpresivamente a un oso bajando por las escaleras de una casa en El ángel exterminador (1962) quizá para

aludir al lado salvaje y animal de los personajes que se encuentran dentro de la casa, inexplicablemente enclaustrados; pero también hace que dos actrices físicamente muy distintas intercambien la interpretación de un mismo personaje en Ese oscuro objeto del deseo (1977).

Pero ya en la década pasada, Lynch articula estos recursos como en el interior de inquietantes pesadillas en las que emergen visiones sobre el cine: su uso siniestro y a la vez hechizante (El camino de los sueños) o como la posibilidad de realizar una summa de los códigos, claves y constantes de su obra, y al mismo tiempo reinventarlos en el laberinto alucinógeno más complejo que haya creado el cineasta (Inland Empire).

Otra mecánica metaficcional es la presentación de personajes inexistentes como si hubieran existido o existieran en la realidad, tal como ocurre en la literatura (se mencionaron los casos de Cervantes, Borges y Bolaño). Eso es lo que encontramos en los falsos documentales o mockumentaries. El camaleón humano que presenta Woody Allen en Zelig (1983) es un caso representativo.

Pero también están las metaficciones sobre películas o libros inexistentes, con la cinta En las fauces de la locura (1995) y el capítulo de la serie televisiva Masters of Horror titulado Cigarette Burns, ambos dirigidos por John Carpenter. En las dos se mencionan libros o filmes solo existentes en su mundo ficcional, pero que permiten al director explorar estos temores humanos ante la posibilidad de que una cinta o un libro tengan la capacidad de tornar a los espectadores o lectores en seres irracionales, digitados y poseídos por el mal, un mal que proviene de alguna fuerza clandestina y poderosa, invisible y entre las sombras.

Así como encontramos ese fenómeno metaficcional basado en una intertextualidad falsa (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, p. 236), también tenemos aquellas estrategias en las cuales una obra o historia adaptada es cambiada de contexto, como ocurre con cintas de época como Trono de sangre (1957) o Ran (1985) de Akira Kurosawa, basadas en relatos de William

Shakespeare (Macbeth y El rey Lear, respectivamente) pero enmarcadas como historias que transcurren en Japón. Si aquellas obras del inglés son filtradas por las elucubraciones del cineasta sobre lo humano, a través de una narración de alcances épicos y emotivos; un director como Baz Luhrmann toma Romeo y Julieta para ambientarla en su filme Romeo + Julieta (1996) en una Verona noventera, aunque respetando los diálogos originales de Shakespeare, en un experimento de fusión, de mezcla, característico de la posmodernidad.

Estas estrategias, y otras que merecerían un espacio aparte —el narrador explícito, como el escritor de la ya mencionada El ocaso de una vida de Billy Wilder[10] o la dama lisiada de La mujer de al lado (1981) de François Truffaut; la saturación de imágenes de Koyaanisqatsi (1982) de Godfrey Reggio o Tarnation (2003) de Jonathan Caouette; los finales en reversa de Amnesia (2000) de Christopher Nolan e Irreversible (2002) de Gaspar Noé; las asincronías de imagen y sonido en Pasión (1982) de Jean-Luc Godard o Vengar la sangre (1999) de Steven Soderbergh, etcétera— siguen demostrando la pulsión del cine por pensar sobre sí mismo y sus posibilidades de reinvención; lo que también implica una reinvención de la mirada de la realidad y su tiempo.

Capítulo 3

Don Quijote y el metacine: Grizzly man de Werner Herzog

Este documental del célebre realizador alemán Werner Herzog cuenta la historia de Timothy Treadwell, un joven que viajaba a la península de Alaska para vivir con osos pardos, y que grababa con su cámara de video sus diversos encuentros con animales del lugar. En palabras de sus conocidos, que se ven representados en el documental, este personaje deseaba convertirse en un miembro más de los osos. La película cuenta que Treadwell, al igual que su novia, murió devorado por uno de aquellos feroces mamíferos.

Tematización del lector / tematización del director

En el ya referido libro de Lauro Zavala se mencionan estrategias metaficcionales que de alguna manera coinciden en ambos relatos, en la novela de Cervantes y en la película de Herzog. En Don Quijote de la Mancha se encuentra la estrategia llamada tematización del lector, dado que se identifica en la obra literaria un narrador extradiegético —uno que no pertenece a la diégesis (mundo ficcional) en la que se enmarca el personaje de Don Quijote— que lee y comenta un manuscrito de un tal Cide Hamete Benengeli sobre la historia del propio Quijote. Asimismo, se encuentra un protagonista que enloquece y se siente convertido en un caballero andante a partir de la lectura de libros de caballería.

En Grizzly man se muestra la estrategia denominada tematización del director, dado que en el documental, la voz narradora en off, que representa al propio Werner Herzog, se refiere a Timothy Treadwell como un realizador cinematográfico (un filmmaker), y a propósito de ello, mientras se ven imágenes grabadas por Treadwell de aquellos osos en su hábitat natural, la voz narradora se refiere al pasado cinematográfico del mismo Herzog.

La voz narradora en off dice lo siguiente:

Timothy Treadwell filmó a estas criaturas majestuosas (…) Llevó su cámara de video y grabó más de cien horas mostrando osos en su hábitat natural. A mí también me filmaron en las zonas inexploradas de la selva y veo que más allá de un documental sobre la vida salvaje su filmación muestra una historia latente de una belleza y profundidad asombrosas. Me encontré con un documental sobre éxtasis humanos y la confusión interna más oscura. Como si él tuviese el deseo de abandonar los límites de su condición humana y unirse a los osos. Treadwell fue más allá en busca de un encuentro primitivo. Pero este hizo que cruzara el límite invisible[1].

El discurso de Grizzly man exige a su enunciatario contar con una serie de objetos de valor cognoscitivos con relación al pasado cinematográfico de Werner Herzog, señalado en la cinta como el director del documental. Dicho enunciatario debe saber que el realizador creó películas en la selva como Aguirre, la ira de Dios (1972) o Fitzcarraldo (1982), lo que hace comprender la referencia a las condiciones de grabación en que trabajaba Timothy Treadwell. Del mismo modo, el enunciatario del discurso de Don Quijote de la Mancha debe contar con objetos de saber o cognitivos (Fontanille, 2001, p. 192) vinculados al conocimiento de las convenciones usadas en la literatura de los libros de caballería.

En esa vía, Don Quijote de la Mancha tematiza al lector y Grizzly man tematiza al director (tanto a Treadwell como al mismo Herzog) en medio de una estructura que deviene en la ya señalada construcción en abismo. Se tiene una novela que reflexiona sobre los libros y las condiciones de la ficción; un documental que trata sobre el acto de hacer cine: un activista que registra la naturaleza documentalmente y que, según la voz narradora, plasma su propia naturaleza humana, oscura y atormentada.

El cuerpo propio, entendido por Fontanille como la forma significante de una experiencia sensible de la presencia, puede ser explicado a través de los llamados actantes posicionales: la fuente, el blanco y el (los) actante (s) de control. Don Quijote, como cuerpo propio, es una fuente de mira tónica, fuerte, así como de una captación espacial concentrada, con respecto a un blanco, que son los libros de caballería: “tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballería en que leer” (Cervantes, 2004, p. 28).

La “afición”, el “gusto”, la “curiosidad” son pasiones que tonifican la mira del Quijote hacia los libros de caballería; el acto de tratar de “entenderlas y

desentrañarles el sentido” lo lleva simultáneamente a enmarcarse en una captación concentrada de dichos textos, justamente porque deja de lado sus labores habituales en la hacienda para dejarse encantar por la obsesiva lectura de ficciones caballerescas.

Los actantes de control, que regulan los grados de intensidad y extensión existentes entre la fuente y el blanco, son las cualidades literarias que el Quijote (fuente) encuentra en los libros de caballería (blanco), como por ejemplo la “claridad” de la prosa de Feliciano de Silva (autor de algunas continuaciones del Amadís de Gaula), o el estilo de las cartas de desafío caballeresco que encuentra en tales textos:

[…] y, así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber de ellos; y, de todos, ningunos [sic] le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas intrincadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura”. Y también cuando leía: “Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican y os hacen merecedora del merecimiento que merece vuestra grandeza” (Cervantes, 2004, pp. 28-29).

Los rasgos literarios de los textos de caballería impulsan la intensidad tónica de la mira y concentran la captación que hay entre Don Quijote y los libros, que lee con pasión. En ese sentido, es importante recordar que Jacques Fontanille, en su libro Soma y sema, figuras semióticas del cuerpo, reconoce en el cuerpo del actante dos dimensiones: la carne y el cuerpo propio. La primera tiene como instancia el centro de referencia o toma de posición, llamado Mí, y la segunda tiene dos instancias: el Sí-idem (instancia relativa a los roles y principios de repetición y similitud) y el Sí-ipse (instancia relativa a las actitudes e ideales, a las “miras” éticas y estéticas).

El cuerpo de Alonso Quijano deja de lado su Sí-idem, sus roles de trabajo en la hacienda, a partir de un estímulo en el Mí/carne generado por los libros de caballería, que lo orienta hacia el Sí-ipse: virar del orden a la pura y loca pasión que le transmiten aquellas ficciones. Por ello, en los siguientes capítulos, asume otro Sí-idem: el de un caballero andante, aunque con armas de sus bisabuelos, que, como dice la obra (Cervantes, 2004, p. 31), son "tomadas de orín y llenas de moho", y con un "morrión simple" (es decir, un casco sencillo, propio de arcabuceros).

Lo coincidente en Grizzly man es que la ficción también es la desencadenante de la locura de Timothy Treadwell. En uno de los pasajes del documental, el padre del excéntrico amante de los osos revela los intereses actorales de su fallecido hijo. Señala que Timothy cambió su apellido original (Dexter) a "Treadwell" porque este sonaba más "teatral" y que el hecho de perder un casting para participar en la serie televisiva Cheers lo destruyó y lo condujo a esa locura basada en convivir con aquellos peligrosos plantígrados.

La ilusión de convertirse en estrella de los mass-media también es una fuente de intensidad tónica para el blanco[2], Timothy Treadwell, y el sentirse "destruido", en palabras del padre, por perder el casting, afecta el Mí/carne de Timothy Treadwell, y hace que pase de un Sí/ idem actoral a otro Sí/idem, aquel en el que se programa metódicamente como un "guerrero amable", un defensor de los animales, un activista, pero también un realizador, que graba sin cesar sus experiencias con los osos y demás animales en la península de Alaska.

Pero, por supuesto, es un Sí-idem influenciado por un Sí-ipse sustentado en el amor de Treadwell por los animales y su inclinación a cuidarlos, lo que implica en la reconstrucción de su historia un "retorno a la infancia". En la entrevista a la madre presentada por el documental, esta revela el gran afecto que él tenía por ellos durante su niñez.

Entre dos mundos

Ese “retorno a la infancia” nos recuerda otra estrategia metaficcional mencionada por Zavala: el juego con mundos paralelos o simultáneos, la contraposición entre la realidad y la fantasía, lo vivido y lo imaginado. El Quijote vive en un mundo renacentista pero actúa como un caballero del Medioevo (así como Timothy quiere convertirse en oso y vivir en el mundo salvaje, mas no en el de la civilización), y confunde, a la manera de un niño en un juego de roles, o de modo semejante al de un sujeto con alteraciones mentales, fenómenos de su realidad con sucesos o personajes imaginarios (que en este caso se inspiran en los libros de caballería): confunde a mozos con encantadores, a molinos de viento con gigantes, a un rebaño con un ejército, a títeres con moros en el pasaje de la novela que presenta el Retablo de Maese Pedro.

A pesar de que Grizzly man es un documental, el narrador presenta el mismo problema con relación a Timothy Treadwell, quien asume la idea de que es un “guerrero amable” que defenderá a los osos de sus posibles agresores humanos. En uno de los videos de Treadwell que muestra el documental, dicho activista dice:

Tengo que estar ileso si quiero quedarme en esta tierra (…) La mayoría de las veces soy como un guerrero amable (…) Actúo, actúo, actúo, normalmente, observo, soy evasivo, no los invado. De vez en cuando me desafían y en ese instante el guerrero amable debe convertirse en un samurái. Debe volverse tan tan imponente sin miedo a morir, tan fuerte que gana. Hasta los osos pensarán que tienes más fuerza que ellos (…) Los amo con todo mi corazón. Los protegeré. Moriré por ellos, pero no moriré debajo de sus garras y zarpas. Lucharé. Seré fuerte. Soy uno de ellos. Seré… el maestro. Pero igual seré un guerrero amable[3].

Por su parte, la voz narradora se refiere a Treadwell de la siguiente manera: “Treadwell se considera el guardián de esta tierra y se comportará como el Príncipe Valiente”[4].

Tanto para la “voz narradora” como para un entrevistado amigo del difunto activista, Timothy Treadwell, por su peinado y su actitud, se asemejaba al “Príncipe Valiente”, aquel personaje de historieta creado por Harold Foster, que protagonizaba aventuras ambientadas en la época del rey Arturo. Incluso la manera en que es referido Timothy, como el Príncipe Valiente, recuerda aquellas aventuras del ciclo artúrico que inspiraron los textos españoles de caballería como Amadís de Gaula, los que a su vez fueron la materia parodiada en la novela Don Quijote de la Mancha.

Treadwell aparece, en términos de la semiótica tensiva, como el centro de referencia de la imagen, en primer plano, cerca a la mirada del actante observador. Los osos aparecen de lejos, como horizonte, con una mayor profundidad espacial de campo en la imagen. Desde esa posición cercana a la mirada del enunciatario, se designa a los osos como seres que pueden escucharlo y sentir su afecto, quienes además son dotados de nombres como Ed, Rowdy, Downey, el Sr. Chocolate, la tía Melisa, Demon o Tabitha, algunos de los cuales viven en una zona que Treadwell, con espíritu aventurero, llama “El laberinto de los osos”. Además, Treadwell interactúa con un oso de peluche como si este lo pudiera escuchar, de la misma forma en que el Quijote atribuye vida a los ya mencionados títeres del retablo del Maese Pedro.

Aquel hombre abraza con tónica intensidad a su compañero de felpa, esa misma intensidad que está dotada además de un veloz tempo en aquel pasaje de la novela en que Don Quijote percibe de manera tan vívida a dichos títeres, que decide destruirlos apasionada y raudamente con su espada, porque para él son moros que van en contra de los designios valerosos del señor don Gaiferos, otro títere que busca rescatar de las manos de aquellos villanos a su amada Melisendra, al representarse una historia recogida de un romance del ciclo carolingio:

[…] desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán (Cervantes, 2004, p. 755).

Jean-Louis Baudry (citado por Stam et al., 1999, p. 169), define como regresión artificial aquel estado del espectador de cine que activa en él un deseo inconsciente de regresar a una etapa inicial de su existencia en la que el divisionismo “yo/otro” o “interno/externo” aún no ha sido suficientemente configurado. Tanto Don Quijote como Timothy Treadwell exhiben ese “retorno a lo infantil” antes citado a la manera de una “regresión artificial”: uno como lector de libros de caballería, asumiendo el comportamiento de un ser de otra época, el otro como realizador de cintas documentales que adopta la postura de un guerrero amable en defensa de los osos pardos. Los enunciadores de ambos textos, literario y cinematográfico, exhiben una ideología en la que leer obras o crearlas es una fantasía muy próxima a lo infantil[5].

Apréciese también cómo en Don Quijote de la Mancha el narrador principal indica la locura del protagonista a partir de sus propios comentarios o de lo que percibe Sancho Panza, la pareja de aventuras de Don Quijote. El narrador principal dice, por ejemplo: “todo cuanto pensaba, veía o imaginaba [dice el narrador con respecto a Don Quijote] le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles” (Cervantes, 2004, pp. 36-37).

En el siguiente pasaje de la novela, nótese lo que dice Quijote y lo que responde Sancho:

—¿Cómo dices eso? Respondió don Quijote. —¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los tambores? —No oigo otra cosa —respondió Sancho— sino muchos balidos de ovejas y carneros (Cervantes, 2004, p. 160).

El narrador de Grizzly man también usa la figura de una “pareja” alrededor de Treadwell para indicar su locura y contrastarla con la mirada de un ser humano comparativamente cuerdo: la mujer que lo acompañó hasta la muerte. La voz narradora cuenta que en los diarios videográficos de Timothy Treadwell se describía que lo único que sentía su novia ante los osos era “miedo”.

En cierto sentido, la estrategia metaficcional de mundos paralelos o simultáneos se desarrolla tanto en la novela como en el documental a través de una gama de puntos de vista de los personajes, es decir, por medio del llamado perspectivismo. En los dos fragmentos ya citados de la novela, se aprecian puntos de vista diferentes entre Don Quijote y Sancho Panza. En el caso del hidalgo caballero, todo lo que “pensaba, veía o imaginaba” se le presentaba como en el mundo fantástico de los libros de caballería, y mientras él “oye” sonidos de caballos, clarinetes y tambores, su fiel compañero dice que no oye otra cosa que balidos de ovejas y carneros. Ambos personajes ven o escuchan mundos distintos en varios pasajes de la novela. Justamente, hay que indicar que en el caso del cine también se desarrolla el perspectivismo:

Toda escena en el cine, está fotografiada necesariamente desde un cierto punto de vista, y ese punto de vista forma parte de ella, es inseparable de su esencia, no se puede eliminarlo para darnos una visión absoluta, la de un ser que careciera por completo de punto de vista (Claude-Edmonde Magny, citado por Amorós, 1976, p. 64).

Incluso Darío Villanueva (2009, p. 59) plantea que Don Quijote de la Mancha como fenómeno de precinema antecede recursos narratológicos cinematográficos como la ocularización y la auricularización. El primer recurso

caracteriza “la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 140) y el segundo se entiende como “las relaciones entre las informaciones auditivas y el personaje” (François Jost, citado por Villanueva, 2009, p. 59). Como se constata en los fragmentos de la novela anteriormente expuestos, se identifican las perspectivas distintas del mundo que caracterizan a Don Quijote y a Sancho Panza, a partir de lo que ven o escuchan.

Del mismo modo, las diferentes perspectivas dentro de las obras literarias, como bien lo indica Andrés Amorós, se manifiestan en el cine por medio de distintos recursos, que incluso han sido asimilados en cierta medida por la literatura:

La novela contemporánea utiliza muchos recursos propios de la cámara cinematográfica: primeros planos, travellings, fundido encadenado, montaje, crossing up (…) Los ejemplos más claros del perspectivismo nos vienen, quizá, del campo cinematográfico: en filmes como Rashomon o The outrage contemplamos las diferentes versiones que de un mismo acontecimiento (generalmente, un delito) nos ofrecen cada uno de los actores o espectadores (Amorós, 1976, p. 64).

En esa vía, Grizzly man muestra dos grandes perspectivas: una, de la voz en off, que comenta y reconoce la locura de Timothy Treadwell (de la misma forma en que el narrador/editor inicial de Don Quijote de la Mancha señala y recalca la pérdida de cordura de Alonso Quijano), y otra, la del propio “defensor” de los osos, que se expresa a través de los encuadres en los que se retrató a través de su cámara (con la que se internó en la península de Alaska), en los cuales demuestra su afecto y compromiso con aquellos animales. Es la voz en off, insertada por Herzog, la que recoge otro punto de vista, el de la novia de Timothy, para exponer cómo Treadwell tenía como compañera un equivalente del “Sancho Panza” de la primera parte de la novela de Cervantes; es decir, alguien que es realmente consciente de que aquel sujeto percibía un mundo fantástico y por lo tanto inexistente, pero que igual lo acompaña temerariamente en sus aventuras.

Situación parecida se ve en la famosa aventura de los leones del Quijote, en la que este, al tratar de enfrentar a un león, encuentra la mayor de las indiferencias en el animal, a diferencia de los aguerridos felinos que aparecían en algunos libros de caballería. La novela cuenta las reacciones del león ante el Quijote de la siguiente forma:

Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula donde venía echado y tender la garra y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro. Hecho esto, sacó la cabeza fuera de la jaula y miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad. Sólo Don Quijote lo miraba atentamente, deseando que saltase ya del carro y viniese con él a las manos, entre las cuales pensaba hacerle pedazos.

Hasta aquí llegó el extremo de su jamás vista locura. Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte, como se ha dicho, volvió las espaldas y sus traseras partes a Don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula. Viendo lo cual Don Quijote, mandó al leonero que le diese de palos y le irritase para echarle fuera (Cervantes, 2004, p. 675).

Nótese la intensidad fuerte, tónica, que invade el cuerpo de Don Quijote, dado que se señala que miraba al león “atentamente”, que deseaba que el animal “saltase” hacia sus manos, con las “cuales pensaba hacerle pedazos”. Sin embargo, la intensidad que experimenta el león es baja, de un tempo lento: se despereza, bosteza despacio, y con gran calma se echa nuevamente en su jaula.

En las secuencias de Grizzly man que muestran la interacción de Timothy Treadwell con algún oso, también se nota cómo ambos, al igual que el Quijote y el león, no están “sintonizados”: Treadwell habla con los osos como si fueran

humanos; con una tonicidad vocal fuerte, muy emotiva, les dice que los ama y que los protegerá. Treadwell se sentía alojado, en palabras del narrador, en un "mundo sentimental", en un "edén". El propio narrador muestra un video de Treadwell con un primer plano de un oso, mientras comenta que para él ese edén no existía.

La voz en off dice lo siguiente:

En todas las caras de todos los osos que filmó Treadwell no veo ningún rastro de parentesco, ni entendimiento ni piedad. Solo veo la indiferencia abrumadora de la naturaleza. Para mí no existe el mundo secreto de los osos. Y esta mirada en blanco (se refiere el narrador a la mirada del oso) muestra que sólo le interesa la comida. Pero para Timothy Treadwell, ese oso era un amigo[6].

Como el león de la novela de Cervantes, el oso se mueve lentamente, no comprende las expresiones de cariño de Treadwell. El tempo pausado del animal, y su mirada de indiferencia, no coinciden con la relación pasional que el activista establece con él.

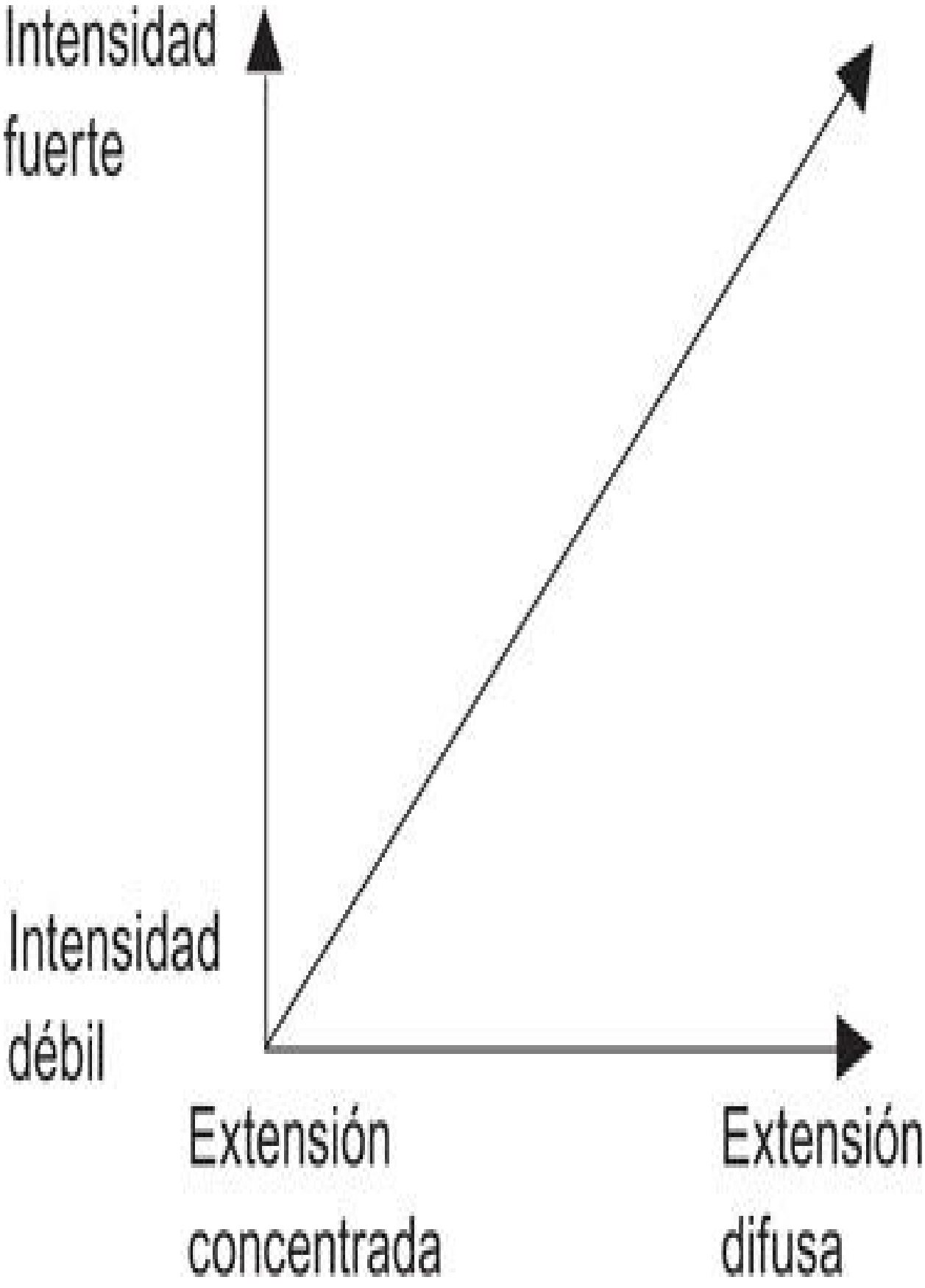
Por ello, la percepción de mundos fantasiosos por parte de Don Quijote y Treadwell es, en términos tensivos, amplificante. El protagonista de la novela no ve una simple venta, sino un castillo con cuatro torres y chapiteles; no escucha balidos de ovejas y carneros, sino el relinchar de equinos, la interpretación de clarines y la potencia de tambores. Lo simple y cotidiano se convierte en majestuoso y épico para el Quijote. En ese sentido, como bien lo indica Michel Foucault, Quijote desarrolla operaciones semióticas, en las cuales encuentra signos "durmientes" a su alrededor que él, por similitudes mínimas, traduce al lenguaje de los textos de caballería:

Todo su camino es una búsqueda de similitudes: las más mínimas analogías son

solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo. Los rebaños, los sirvientes, las posadas se convierten de nuevo en el lenguaje de los libros en la medida imperceptible en que se asemejan a los castillos, a las damas, a los ejércitos (Foucault, 2007, p. 54).

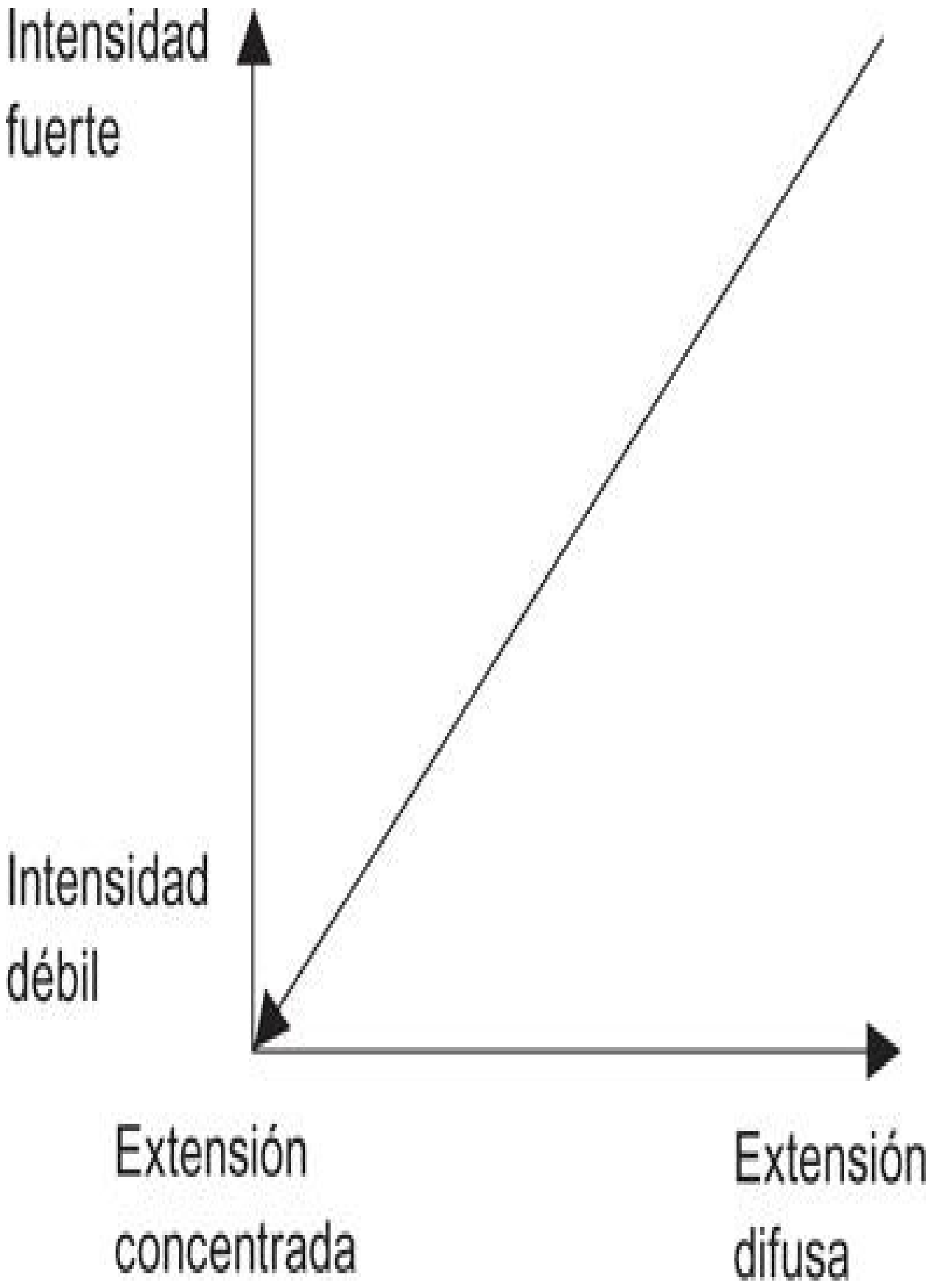
Del mismo modo, Treadwell, a diferencia de su fallecida novia o de otros personajes que desfilan en el documental, no siente en la península de Alaska un mundo animal llano y básico, sino uno armónico y paradisiaco. Ese “otro” mundo es experimentado con una mira cada vez más tónica y una captación progresivamente más amplia. Cada espacio recorrido por Quijote y Timothy se tiñe de la gran fantasía que imaginan:

Esquema de amplificación[7]


Intensidad
fuerte
Intensidad
débil
Extensión
concentrada
Extensión
difusa

Por el contrario, lo que caracteriza tanto al relajado león que le da la espalda al Quijote como al oso de “mirada en blanco” es una percepción atenuante, a través de la cual el mundo alrededor es mirado débilmente, dado que no establecen ninguna clase de conexión con las visiones “gloriosas” del hidalgo y del documentalista temerario de las que son objeto, y captado con una extensión concentrada en el simple descanso en la jaula, o en suplir necesidades básicas, como saciar el hambre:

Esquema de atenuación


Intensidad
fuerte
Intensidad
débil
Extensión
concentrada
Extensión
difusa

Libro dentro del libro / video dentro del video

La construcción en abismo de Don Quijote de la Mancha es muy notoria en la famosa aventura del protagonista con el vizcaíno. Cuando ambos están a punto de enfrentarse, el relato se estanca, se suspende, porque el narrador manifiesta que no posee los manuscritos que continúan la historia. Dicho relato se reinicia después, cuando el narrador cuenta que encontró los manuscritos arábigos del historiador Cide Hamete Benengeli (lo que es un mecanismo narrativo muy frecuente en los textos de caballería castellanos: el "manuscrito hallado") y que estos pudieron ser traducidos al castellano por un morisco. En Grizzly man, la narración se basa en el recurso del found footage (que significa en español "metraje encontrado"), dado que el documental se desarrolla sobre todo a partir de lo que el director, Werner Herzog, pudo encontrar en los videos de Timothy Treadwell, que él grabó internado en la Península de Alaska.

En ambos relatos, la novela y la película documental, lo escrito y lo grabado, lo leído por el narrador principal de Don Quijote de la Mancha y lo visto por el narrador de Grizzly man en los videos de Treadwell, son recursos metaficcionales esenciales, en tanto son los medios a través de los cuales ellos cumplen su rol temático de /contadores/ de una historia. Los "manuscritos hallados" y los "metrajes encontrados" funcionan como objetos de valor modal, que les permitirán a ambos narradores terminar de reconstruir la historia de ambos personajes.

Pero además, Don Quijote de la Mancha es un fenómeno metaliterario y Grizzly man uno metacinematográfico, porque ambos relatos configuran la realidad representada de sus personajes principales como símiles de una puesta en escena. En la novela, el bachiller Sansón Carrasco se hace pasar por el Caballero de los Espejos, y después se presenta como el Caballero de la Blanca Luna, para convencer a Don Quijote de dejar sus locuras de creerse caballero andante. Para lograrlo, Carrasco se viste y se "maquilla" para parecer un caballero. Los duques de un palacio, inspirados en su lectura de la primera parte de la obra Don Quijote de la Mancha, convierten sus ambientes en una puesta en escena tan minuciosa

que da lugar a que Don Quijote sienta que realmente ha ingresado a un mundo mágico como aquellos que estaban presentes en sus libros favoritos.

Coincidentemente, el documental señala a Treadwell como actor y como director. Lo muestra arreglándose el pelo, a la manera que un intérprete acomoda su apariencia para dar vida a un papel, y lo califica de metódico, por repetir varias tomas hasta lograr el encuadre “perfecto”.

En aquellas imágenes de Grizzly man en que Timothy Treadwell aparecía mirando a la cámara y exclamando su odio hacia el gobierno norteamericano y otras entidades, por hacer ilegales sus incursiones en esa zona peligrosa y salvaje de Alaska, la voz narradora en off hace el siguiente comentario:

Su furia [se refiere a la de Treadwell] es casi incandescente, artística. El actor de esta película absorbió al realizador. Ya he visto esta locura en un plató. Pero Treadwell no es un actor en oposición al director o al productor. Es una lucha contra la civilización[8].

Los personajes de ambos relatos viven el mundo como un gran teatro. Sin embargo, si se exceptúa algunas de las aventuras del Quijote, como la de los duques, el protagonista creado por Cervantes actúa como alguien que “interpreta” un papel dramático pero en un contexto “real”, como bien lo indica Torrente Ballester:

Alonso Quijano “representa” a don Quijote, sí, pero en un escenario casi siempre real, lo cual introduce una novedad aplastante que confiere a la “representación” un matiz tan insólito que hace de ella un “caso único” (…) Habría que hallar una palabra igualmente única para esta insólita situación, pero no existe ni la inventó el autor del Quijote. Añádase lo antes dicho respecto a las relaciones internas entre el hombre real —Alonso Quijano— y el personaje de su invención, que no

son, como queda indicado, las de actor-papel “por mucho que el actor viva su personaje”. Ante todo, Alonso Quijano “vive” el “otro” que él mismo quisiera ser, y lo vive tan realmente que sufre en sus carnes las consecuencias. La representación se confunde con la vida. Y ¿qué palabra hay que designe esto de un modo inequívoco? El repertorio verbal hispano no ofrece más que la de “juego”, que, casualmente, figura entre los significados del verbo francés jouer, lo mismo que del inglés to play. Alonso Quijano juega a ser don Quijote, y uno de los medios técnicos que “pone en juego” es la representación —despojada ahora de cualquier tipo de connotaciones, así escénicas como morales—. Se insiste, pues, quizá hasta la impertinencia, en dar el relieve necesario a este aspecto material, argumental, de la historia, que ya empieza a configurarse como la de un hombre que juega a ser otro; en principio, y al parecer, ante sí mismo, pero muy pronto ante los demás testigos (1984, pp. 63-64).

En esa perspectiva, el Timothy del documental (originalmente apellidado “Dexter”) hace lo mismo. Al utilizar otro apellido (“Treadwell”), “juega”, como el protagonista de la novela de Cervantes, a asumir otra identidad, en términos de un rol temático en un sentido dramático: el de /actor/. Así como Alonso Quijano “juega” a ser un /actor/ para convertirse en Quijote (es decir, hacer las veces de un personaje de ficción), Timothy Dexter “juega” a ser un /actor/ para transformarse en Timothy Treadwell (con el apellido “teatral” que refiriera su padre en el documental), que también está planteado a la manera de un ser ficcional en el documental, no solo por su apariencia reminiscente de “El príncipe valiente” y la manera en que la planifica ante el lente de su cámara, sino también por creer que se convierte en un “guerrero amable” para defender a los feroces osos de Alaska.

Esa ficcionalidad que experimentan los protagonistas de la novela y el documental, incluso permite hallar un lado hasta “animista” en la representación de ciertos sucesos. El autor del libro El Quijote como obra de arte del lenguaje, Helmut Hatz feld, destaca en la novela de Cervantes el uso de la prosopopeya, que es una “figura por la cual se da vida a lo inanimado, es decir, se convierte en concreto y orgánico lo abstracto e inorgánico” (Hatz feld, 1949, p. 184). Dicho autor justamente menciona cómo los libros de caballería que serán quemados o no por el cura y el barbero en el capítulo VI de la primera parte de la obra

“cobran vida” a través de lo que ellos mismos o el narrador principal enuncian: “libros autores del daño”, “la muerte de aquellos inocentes”, “El bueno de Esplandián fué volando al corral esperando con toda paciencia el fuego que le amenazaba” (Cervantes, 2004, pp. 60, 61 y 62).

El barbero y el cura designan a los libros como seres vivientes. Para la voz narradora de Grizzly man, algunos de los videos de Timothy Treadwell también parecen cobrar vida propia. Al respecto, la voz narradora dice:

Durante su propia película, Treadwell seguramente no sabía que los momentos que parecían vacíos tenía una belleza extraña y secreta. A veces las imágenes cobraban una vida propia y un carisma misterioso[9].

Ambos narradores son conscientes de la locura de Don Quijote y de Timothy Treadwell, respectivamente, pero encuentran humanidad, vida, energía, en ciertos objetos que rodean a aquel par. Por ello, Treadwell, un sujeto que quería convertirse en animal, encaja al igual que el Quijote en aquello que Eric Landowski define en su libro Presencias del otro justamente como el oso, que es “ese loco o ese genio (…) al que nadie más que él mismo puede indicar el camino que debe seguir, y al que, una vez en marcha, nadie desviará de su propia trayectoria” (Landowski, 2007, p. 55).

Así, el oso[10] es caracterizado por

la manera inveterada de molestar y de cuestionar las costumbres más arraigadas (…) la fuerte presencia de toda su persona, que a la larga se hace insoportable, determina en conjunto su progresiva distanciación, la cual, en compensación, le permitirá explorar otros horizontes, más allá de lo que nosotros conocemos, aunque su exilio y sus descubrimientos sean, a lo sumo, puramente interiores, como los sueños de una dulce locura (Landowski, 2007, p. 57).

Capítulo 4

La parodia en Don Quijote y Scream: el mundo como ficción

La novela Don Quijote de la Mancha hizo su aparición a comienzos del siglo XVII, como una parodia de los textos de caballería castellanos, dotados de una serie de convenciones y estructuras narrativas principalmente extraídos de la obra Amadís de Gaula de Garci Rodríguez de Montalvo, que se publicó alrededor del año 1496. Para Martín de Riquer, los libros de caballerías españoles incluyen héroes, jóvenes y fornidos, de aventuras que oscilan entre lo lírico y lo increíble, quienes combaten incluso solos con ejércitos numerosos, dragones o hechiceros. Además, son caballeros errantes que viajan por lugares encantados, o se enfrentan en escenarios de vegetación exótica. Estos asombrosos hombres de armadura buscan en su casi interminable tránsito imponer justicia, difundir la fe, tomar reinos, obtener logros militares o conquistar alguna princesa:

Constituyen un frondoso bosque de aventuras, de prodigios y portentos a la vez poético e inverosímil; sus héroes son capaces de lu-char y vencer, ellos solos, a ejércitos compuestos por miles de combatientes, y de enfrentarse con terribles y monstruosos dragones, y de superar los poderes de la magia y la hechicería. Reciben miles de heridas, sufren inauditas peripecias e incluso alcanzan una desmesurada longevidad. Los caminos por que vagan están poblados de castillos, encantados, de lagunas fantásticas, de gigantes atemorizadores, de salvajes en estado primitivo, de enanos perversos y de sierpes maléficas; parece como si la heráldica de los escudos medievales se hubiese puesto en movimiento y hubiese constituido un reino etéreo y fabuloso. Se encadenan los prodigios y las maravillas, frecuentemente se quebrantan las leyes de la naturaleza, la más fortuita casualidad une y desune enamorados y enamoradas, padres e hijos y hermanos entre sí. El teatro de las gestas de estos caballeros presenta una

vegetación de prodigiosa exuberancia, que incluye la más variada flora y fauna y donde de cuando en cuando emerge un palacio de mármol, de oro o de cristal, fabricado por arte de magia. En este mundo fabuloso el caballero se interna con su empresa: mantener la justicia, propagar la fe, conquistar reinos y ganar la gloria militar, y tal vez la mano de una princesa y una corona para sus sienes (Riquer, citado por Viña Liste, 1993, p. 56).

Don Quijote de la Mancha arremetió contra aquellos personajes, tal como se indicó en el primer capítulo del libro, como un protagonista que imita a los caballeros pero que a diferencia de ellos es viejo y loco; con una musa llamada Dulcinea que en realidad y a diferencia de las hermosas princesas de los libros de caballería españoles, es una mujer de apariencia masculina y vida fácil; con capítulos iniciados con epígrafes que en vez de describir valerosas aventuras se abre a situaciones jocosas protagonizadas por Quijote o Sancho; con una traducción al español de los manuscritos de un historiador moro llamado Cide Hamete Benengeli, al estilo de las traducciones halladas en los textos españoles de caballeros andantes, pero de nombre involuntariamente ridiculizado por Sancho Panza: "Cide Hamete Berenjena".

Si bien lo descrito en el párrafo anterior cabe en lo que se define como parodia, Daniel Eisenberg precisa que en función a los géneros reconocidos en la época de Cervantes en el libro Philosophía antigua poética, Don Quijote de la Mancha no se definiría en ese contexto temporal como una parodia: "López Pinciano considera que la parodia se basa en una obra, no la ve como género como los libros de caballerías (…) la parodia toma una obra seria, distinguida y famosa. Éste no es el caso de Don Quijote" (Eisenberg, 1987, p. 75).

Dado que la novela de Cervantes mantiene los rasgos de los libros de caballería pero con el fin de burlarse de ellos, Eisenberg define a Don Quijote de la Mancha como un libro de caballerías burlesco.

Los dos sentidos en que Cervantes usa la palabra "burla" ayudan a entender un

aspecto central de Don Quijote. Las “burlas” eran, primero, lo contrario de las “veras”. Algo “de burlas” era “fingido” y “contrahecho” (…) y eso es lo que es la vida caballeresca de Don Quijote. Su “figura” está “contrahecha” (…); contrariamente a sus afirmaciones no se da “verdaderas calabaçadas” (…) sus “tristezas” no son “verdaderas” (…) no es realmente un caballero, Dulcinea es una invención suya, etc. (Eisenberg, 1987, p. 81).

Pero la definición que da Eisenberg, basado en los planteamientos de López Pinciano, al final de cuentas, sí encaja con la noción que se tiene hoy de parodia: “Imitación burlesca” (Real Academia Española, s. f.). En esa vía, la célebre obra de Miguel de Cervantes es el antecedente más fascinante de lo que ocurrió con el cine de terror a mediados de la década de los noventa, con la película Scream, la máscara de la muerte (1996).

Este filme de Wes Craven, con guion de Kevin Williamson, es un ejercicio paródico muy semejante al realizado por Cervantes hace varios siglos. De la misma forma que Don Quijote de la Mancha se burla de los clichés de aquella literatura castellana, inspirada en las obras del ciclo artúrico, plagada de valientes caballeros de lanza y armadura, que se enfrentan a gigantes, fieras y poderes sobrenaturales, agonizan de amor por alguna bella e idealizada mujer, y se dejan arrastrar por una vida errante y aventurera; Scream se mofa de las convenciones de las slashers movies, un subgénero del cine de terror que si bien tiene sus antecedentes en cintas de los años sesenta como Tres rostros para el miedo (1960), Psicosis (1960) y Blood feast (1963), logra conformarse como tal a partir de la película Halloween (1978) de John Carpenter, que establece sus rasgos más saltantes: la aparición de un asesino enmascarado que ataca a jóvenes que se encuentran en situaciones sexuales o de consumo de drogas, el enfrentamiento con una heroína que logra vencerlo y que suele mantenerse virgen a lo largo del filme, la abundancia de (semi)desnudos, etcétera.

Así, Scream entra en la sensibilidad paródica de la posmodernidad. Linda Hutcheon, a propósito de algunos planteamientos de Andreas Huyssen, afirma:

Por un lado, lo posmoderno evidentemente se ha hecho posible con la autorreferencialidad, la ironía, la ambigüedad y la parodia que caracteriza a gran parte del arte moderno, al igual que sus exploraciones del lenguaje y sus desafíos contra el clásico sistema realista de representación; por otro, la ficción posmoderna se ha convertido en la respuesta a la ideología modernista de la expresión artística entendida de forma autónoma e individual, y a la deliberada separación del arte con respecto a la cultura de masas y lo cotidiano[1] (Hutcheon, 2001, p. 15, traducción mía).

Por eso mismo, según Hutcheon,

La parodia —usualmente denominada cita irónica, pastiche, apropiación o intertextualidad— es frecuentemente considerada un fenómeno central en el posmodernismo (…) Para los artistas, lo posmoderno implica una búsqueda de imágenes del pasado de tal forma que puedan enseñar la historia de las representaciones en que la parodia centra su atención[2] (2001, p. 93, traducción mía).

Scream cita, imita y asimila el lenguaje de las slasher movies, pero, como se verá en los siguientes pasajes del capítulo, al hacerlo, muestra un modo de representación característico en el cine de géneros de determinada época (la película es de mediados de los noventa y el subgénero que parodia tuvo su apogeo en la década anterior) para tomar conciencia de él y subvertir sus rasgos. Siglos antes, Don Quijote de la Mancha no solo tuvo gestos modernos sino visionariamente posmodernos, dado que tomó las convenciones fijas y ya saturadas de un género de la cultura popular —que tiene como equivalente contemporáneo la de masas y los medios de comunicación que la atraviesan, como el cine— para exponerlas y dinamitarlas. De esta forma, se explorarán los gestos premonitoriamente posmodernos de la obra de Cervantes y que están presentes en Scream.

El amor por la fantasía

La parodia en Don Quijote de la Mancha y Scream se puede explicar en términos de la hipertextualidad de Gérard Genette, “El término se refiere a la relación entre un texto llamado ‘hipertexto’ y uno anterior, denominado ‘hipotexto’, al que dicho ‘hipertexto’ transforma, modifica, elabora o extiende”[3] (Stam, 1992, p. 25, traducción mía).

La burla que ambos hipertextos (Don Quijote y Scream) operan sobre materiales anteriores o hipotextos (los textos de caballería castellanos y las slasher movies, respectivamente), plasma ante todo un amor por la ficción, y a la vez una crítica de ella. El inicio de la película muestra a Casey (Drew Barrymore), una joven que se encuentra sola en su casa y que recibe la llamada de un sujeto anónimo, con voz grave y maliciosa. Dicho tipo aprovecha que Casey le menciona que prepara pop corn para ver una película de terror en video, para preguntarle: “¿Te gustan las películas de miedo?” (“Do you like scary movies?”).

Aquella interrogante abre paso a un diálogo en el cual los dos personajes se revelan como fans del cine de terror, específicamente de las slasher movies. Casey manifiesta que su película de terror favorita es Halloween, ambos señalan que les gusta la película Pesadilla en la calle Elm, aunque igual Casey de pronto asume una postura crítica con la ficción y afirma que las secuelas de dicho filme “no valen nada” (“the first one was —scary—, but the rest sucked”).

En un momento de la conversación, el sujeto le dice a Casey que se encuentra alrededor de la casa de ella, lo que la aterroriza. Ella descubre que su novio se encuentra cerca de la piscina de su casa, atado a una silla por el sujeto del teléfono, quien obliga a Casey a participar en un juego de preguntas de conocimiento sobre películas de terror, para que ella pueda salvar la vida de su pareja: ¿cuál es el nombre del asesino en la película Halloween? ¿Cómo se llama el serial killer de Viernes 13? El hombre de la voz perversa muestra un

conocimiento aún mayor que el de Casey, lo que ocasiona el asesinato del chico (porque ella no responde correctamente a una de las preguntas) y la persecución de ella dentro y fuera de la casa, por parte de un sujeto que viste de color negro y una máscara blanca que recuerda el rostro del personaje de la pintura El grito de Eduard Munch.

Dicho personaje criminal (o personajes, dado que al final de la cinta se descubre que en realidad son dos los sujetos que se disfrazaban para realizar sus crímenes) "vive" su ficción. Imita a aquellos personajes de las slasher movies que tanto disfruta y se enmascara como ellos para asesinar.

Scream exige un enunciatario espectador que también, como los asesinos de la película, esté dotado de un obsesivo y vasto conocimiento de las claves de las slasher movies, o para decirlo de otro modo, de objetos de valor cognitivos que encajan en un saber de intensidad tónica y extensión difusa sobre las formas y las convenciones de dicho subgénero del terror.

Lo mismo ocurre con Don Quijote de la Mancha en su nexo esencial con los textos de caballería. Después del prólogo, en el que se dice que la obra es una diatriba, "una invectiva contra los libros de caballería" (Cervantes, 2004, p. 13), aparecen unos poemas en estilo cómico con múltiples referencias a personajes del mundo literario caballeresco: Urganda la desconocida (la maga protectora de Amadís de Gaula), Orlando (uno de los personajes principales del poema Orlando furioso de Ludovico Ariosto), el caballero Belianís de Grecia (personaje de la saga iniciada por Jerónimo Fernández), etcétera.

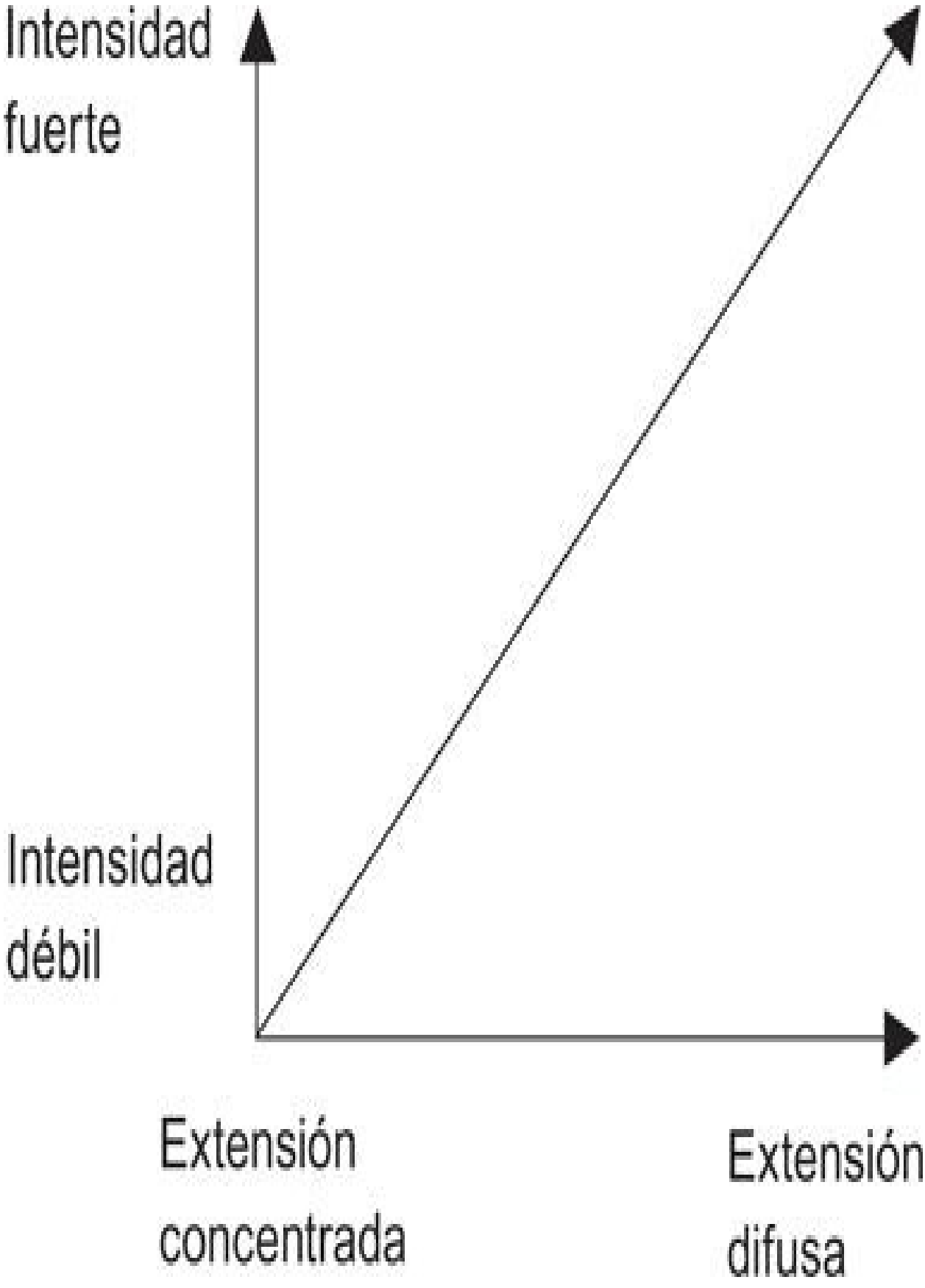
Alonso Quijano, personaje que tomará la identidad de Don Quijote de la Mancha, es presentado como un sujeto que, al igual que los personajes psicópatas de Scream, enloquece por el consumo excesivo de ficción (los libros de caballería) y ostenta por lo tanto un saber tónicamente intenso y difusamente extenso de dicho tipo de literatura:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamentos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de solo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. Mejor estaba con Bernardo del Carpio, porque en Roncesvalles había muerto a Roldán, el encantado, valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos (…).

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban (Cervantes, 2004, pp. 30-31).

Las aventuras que iniciarán estos personajes bibliófilos o cinéfilos solo son posibles una vez que amplifican su relación con el conocimiento ficcional que los apasiona: a medida que se extiende su saber, en tanto es mayor y va creciendo por acumulación, se tonifica el vínculo que establecen con él:

Esquema de amplificación


Intensidad
fuerte
Intensidad
débil
Extensión
concentrada
Extensión
difusa

Las fantasías caballerescas de Quijote, como en el caso de las que manifiesta el personaje central de Grizzly man, son amplificantes porque se “viven” con intensidad a lo largo de todo el campo de presencia. Pero dichas fantasías también son amplificantes, al igual que los ideales criminales de los asesinos de Scream, por la gran cantidad de información narrativa que implican asimilar. La vida puede ser más intensa a medida que el conocimiento de la ficción se extiende y afecta toda la mira del mundo.

Dicho conocimiento, por lo tanto, actúa como actante de control: intensifica y extiende la relación entre la fuente de mira y captación (Quijote y Billy/Stuart) y el blanco de dichas operaciones (el mundo que los rodea).

La práctica de la ficción

La dimensión cognoscitiva de Alonso Quijano, el gran conocimiento de la literatura caballeresca, trastorna al personaje y lo conduce a un cambio en su dimensión pragmática: pasar de dedicarse en su aldea a la caza y la administración de sus bienes, a realizar acciones como las de aquellos personajes de ficción, a convertirse en un aventurero en busca de justicia.

En Scream ocurre lo mismo. A lo largo de la secuencia final de la película, mientras se va revelando la identidad de los dos psicópatas, Billy (Skeet Ulrich) y Stuart (Matthew Lillard), el primero saca una pistola y, al apuntarla y disparar hacia uno de los personajes, afirma: “Todos nos volvemos locos alguna vez (…) Anthony Perkins, Psicosis” (“We all go a little mad sometimes […] Anthony Perkins, Psycho”), en clara referencia a una frase popular de la cinta de Alfred Hitchcock, y además en evidente afirmación de una locura que imita la acción de un ser ficticio.

En aquel instante de la película, Billy, que supuestamente había sido acuchillado en una escena anterior, se lame los dedos con la supuesta sangre que brota de su estómago, y confiesa que dicho ataque fue una farsa al afirmar que no tiene sangre en el estómago sino “jarabe de maíz, la misma que usaron para la sangre de chancho en la película Carrie” (“Corn syrup, same stuff they used for pig’s blood in Carrie”), designando una famosa cinta de terror dirigida por Brian De Palma en los años setenta. Tanto Scream como Don Quijote de la Mancha representan el mundo como puesta en escena, como fenómeno teatral, como artificio. Recordemos, por ejemplo, la novela del “Curioso impertinente”, que es uno de los relatos que se intercalan a lo largo de la novela de Cervantes, y que también muestra a un personaje femenino, Camila, herida por una daga para hacerle creer a su esposo, Anselmo, que muere por culpa de sus desconfianzas; dado que este mandó a su amigo, Lotario, a conquistarla para probar si ella era una persona honorable y fiel:

Y diciendo estas razones, con una increíble fuerza y ligereza arremetió a Lotario con la daga desenvainada, con tales muestras de querer enclavársela en el pecho, que casi él estuvo en duda, si aquellas demostraciones eran falsas o verdaderas, porque le fue forzoso valerse de su industria y de su fuerza para estorbar que Camila no le diese. La cual tan vivamente fingía aquel extraño embuste y falsedad, que por dalle color de verdad la quiso matizar con su misma sangre […]. Y haciendo fuerza para soltar la mano de la daga que Lotario la tenía asida, la sacó, y guiando su punta por parte que pudiese herir no profundamente, se la entró y escondió por más arriba de la islilla del lado izquierdo, junto al hombro, y luego se dejó caer en el suelo, como desmayada (…) tendida en tierra y bañada en su sangre (Cervantes, 2007, pp. 130-131).

Camila finge teatralmente una herida que parezca mortal, porque Anselmo obligó a Lotario a “armar” una puesta en escena, un “artificio” en palabras de su mismo esposo (Cervantes, 2007, p. 104), que pruebe su decencia de esposa. Billy y Stuart, como muchos personajes de la novela de Cervantes, viven como en el interior de un drama.

Juegos de disfraces

Tanto Alonso Quijano como la dupla Billy/Stuart concretan su fantasía de hacer realidad la ficción como actores semióticos que requieren adquirir nuevos roles figurativos, el primero imitando la apariencia de los caballeros andantes al limpiar “armas que habían sido de sus bisabuelos” y tomar un “morrión simple” (Cervantes, 2004, p. 31) y los segundos copiando la imagen de aquellos asesinos en serie cinematográficos que solían usar máscaras para cometer sus crímenes.

Pero, además, si se regresa a la ya descrita secuencia inicial de la película, en la que tanto el sujeto de la llamada telefónica como la víctima femenina asumen una postura crítica frente la ficción, mostrando su gusto o desprecio por ciertas películas de terror, lo que se constatará es la existencia de otro rasgo que ya se encontraba en Don Quijote de la Mancha: la presencia de personajes que critican, evalúan, juzgan los textos del género parodiado por la propia obra a la que pertenecen. Esto se vincula con lo que Gérard Genette define como metatextualidad:“La relación crítica entre un texto y otro, en caso el texto comentado sea explícitamente citado o evocado sutilmente”[4] (Genette, citado por Stam, 1992, p. 24, traducción mía).

El hombre de la llamada y Casey, su víctima, son sancionadores cognoscitivos de ficciones, de la misma manera en que lo son numerosos personajes de la obra de Cervantes. Recordemos los diálogos de los personajes del cura y el barbero en el capítulo VI de la primera parte de la obra, en la que deciden cuáles son los libros de caballería de la biblioteca del Quijote que deben ser quemados o no, dado que son vistos como los “autores del daño” (Cervantes, 2004, p. 60) sufrido por Alonso Quijano en su cordura. El barbero señala que el libro Amadís de Gaula no debe ser quemado porque “es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar” (Cervantes, 2004, p. 61). Tanto Casey como el barbero consideran a las piezas matrices de las slasher movies y los libros de caballería castellanos, la película Halloween y la obra Amadís de Gaula, como las ficciones mayores del (sub)género parodiado.

En aquel capítulo, los dos personajes siguen mostrando su apego o desapego por ciertas obras literarias. El cura califica a Don Olivante de Laura de “disparatado y arrogante” (Cervantes, 2004, p. 62), a Tirante el Blanco, la popular novela de Joanot Martorell, como un “tesoro de contento y una mina de pasatiempos” (Cervantes, 2004, p. 65), y así se suceden las apreciaciones eufóricas o disfóricas con respecto a la ficción. Lo curioso en este capítulo es que el propio Cervantes se “representa a sí mismo” dentro de su obra, cuando el barbero menciona que encuentra La Galatea de Miguel de Cervantes en la biblioteca, a lo que el cura responde:

Su libro [se refiere al de Cervantes] tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete, quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega, y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre (Cervantes, 2004, p. 68).

Cervantes como autor deviene en figura representada en su propia obra, tomando en cuenta que la novela apela a un enunciatario que debe conocer una información extratextual: que, en efecto, el propio Cervantes escribió una obra llamada La Galatea. Wes Craven, el director de Scream, experimenta el mismo proceso: hace un cameo dentro de su propia película y con un rol figurativo que también recuerda a una película de su filmografía: la cinta Pesadilla en la calle Elm. Se le ve vestido con un sombrero, un pantalón negro y un jersey a rayas de color rojo y verde, al igual que el villano llamado Freddy Krueger, que aparece en dicho filme. Scream exige también un enunciatario competente para identificar ese guiño metalingüístico (lo que ocurre también con el apellido del personaje de Billy, que es “Loomis”, el mismo apellido del doctor que persigue al maligno Michael Myers de la película Halloween y de un personaje de Psicosis). En términos de la metaficción, Don Quijote de la Mancha presenta la estrategia de la tematización del lector, mientras que Scream la de la tematización del director (Zavala, 2007, pp. 249 y 258). Ambas ficciones se orientan a representar figuras vinculadas a las instancias que las crean (el cineasta) o las reciben y disfrutan (los lectores).

La parodia en Scream pasa también por imitar el lenguaje de las slasher movies, su modo de narración, para burlarse de él: música retumbante e in crescendo, altas dosis de gore (representación explícita y abundante de sangre en el encuadre), tensión con el fuera de campo visual, persecuciones de rasgos laberínticos, etcétera. Don Quijote de la Mancha muestra a su protagonista usando un habla arcaica, características de los personajes de aquella literatura medieval que ama (dice “Non fuyan” en lugar de “No huyan” o “desaguisado” en vez de “agravio”), desarrolla historias que se asemejan a las contadas en los libros de caballería (Diego Clemencín apuntó las coincidencias entre el relato de Quijote en el capítulo de la Cueva de Montesinos y un pasaje de las Sergas de Esplandián [nota a pie de página en Cervantes, 2004, p. 733]) y en general su narrativa parodia el lenguaje descriptivo de aquellos textos de caballería.

Las dos ficciones también apelan a la estrategia metaficcional de la citación textual (Zavala, 2007, pp. 250 y 259), que está vinculada con lo que Gérard Genette define como intertextualidad, “La relación de copresencia efectiva de dos textos en la forma de cita, plagio y alusión”[5] (Genette, citado por Stam, 1992, p. 23, traducción mía).

En la escena de la videotienda en Scream, podemos ver la pantalla de un televisor que muestra un fragmento de la película La novia de Frankenstein (1935) de James Whale, mientras que en la secuencia en la que Billy y la heroína del filme, Sidney (Neve Campbell), se preparan para tener relaciones sexuales, se intercalan imágenes de Randy (Jamie Kennedy), un personaje muy conocedor de las reglas y convenciones de las slasher movies, con unos amigos viendo imágenes de Halloween. La novela de Cervantes también citaba textualmente otras obras o frases de diversa fuente. Por ejemplo, cuando Quijote dice una expresión común de amenaza en Amadís de Gaula (refiriéndose además a un personaje de dicha obra llamado Agrajes), al dirigirse al vizcaíno: “Ahora lo veredes, dijo Agrajes” (Cervantes, 2004, p. 82); cuando Sansón Carrasco, en un pasaje de la novela, le dice a Sancho que “los oficios mudan las costumbres” (Cervantes, 2004, p. 579), lo que es una versión al español de la máxima latina “Honores mutant mores”; o cuando el escudero del Quijote modifica

involuntaria y cómicamente el refrán “quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga no se enoje” al decir “quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja no se venga” (Cervantes, 2004, p. 315).

Nótese también cómo don Quijote cita el soneto X de Garcilaso de la Vega:

[…] le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y suspirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:

–¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas, dulces y alegres cuando Dios quería! (Cervantes, 2004, pp. 679-680).

Si tomamos en cuenta los códigos somáticos de la pasión: “color de la piel, fisonomía, gesto, estremecimiento, etc.” (Fontanille, 2001, p. 188), lo que se percibe es que Randy muestra con sus ojos abiertos, casi sin parpadear, y la forma en que mueve sus brazos, enfáticamente, tanto atención como entusiasmo ante lo narrado en la película Halloween, de la misma forma en que Quijote, pensando en Dulcinea, “suspira” antes de citar a Garcilaso. La obra cinematográfica o literaria es concebida en ambos casos como un fenómeno que inquieta el cuerpo, que lo emociona.

Las reglas de los géneros

Lo curioso es que en la secuencia en que un grupo de personajes ve Halloween, Randy menciona las reglas con las cuales se manejan las slasher movies, que son reglas que según él un personaje debe cumplir para poder sobrevivir en una buena película de terror:

Número uno, no practicar sexo (…) sexo equivale a muerte (…) Número dos, no puedes beber ni tomar drogas, nunca (…) El pecado es la extensión de la regla número uno (…) Y número tres, nunca, bajo ninguna circunstancia, digas "enseguida vuelvo", porque nunca volverás[6].

En Scream se suceden varios crímenes que son explicados por Randy en términos de la ficción; es decir, el problema de aquellos asesi-natos debe ser resuelto, según él, a partir de las reglas con las que se desenvuelven las slasher movies. En la escena de la videotienda, él manifiesta que los policías no logran dar con la identidad del asesino porque "no ven bastantes películas". Para Randy, un referente de la investigación es la película Noche de graduación (1980) de Paul Lynch, a propósito de la cual afirma: "si vieran Noche de graduación [los policías] ahorrarían tiempo. Hay una fórmula para todo esto. ¡Una muy sencilla! ¡Todo el mundo es sospechoso!"[7].

Alonso Quijano asume la identidad de Don Quijote de la Mancha justamente en términos de reglas o normas vertidas en los textos de caballería. Por ello, el narrador de la novela se refiere a "leyes de caballería" que el protagonista debe cumplir para sentirse como caballero andante:

le vino a la memoria que no era armado caballero y que, conforme a ley de caballería [cursivas mías], ni podía ni debía tomar armas con ningún caballero, y

puesto que lo fuera, había de llevar armas blancas, como novel caballero, sin empresa en el escudo, hasta que por su esfuerzo la ganase (Cervantes, 2004, p. 34).

Y entiende [dice Quijote a Sancho] con todos tus cinco sentidos que todo cuanto yo he hecho, hago e hiciere va muy puesto en razón y muy conforme a las reglas de caballería [cursivas mías], que las sé mejor que cuantos caballeros las profesaron en el mundo (Cervantes, 2004, p. 233).

Para Don Quijote, la ficción está dotada de reglas que regulan su comportamiento en su mundo real, externo al de los libros. En ese sentido, Randy se aproxima al Quijote por creer que su comportamiento y el de los demás deben girar alrededor de las reglas de las slasher movies. Billy y Stuart, los asesinos del filme, también siguen esas reglas en su proceder, tal como lo manifiestan en la secuencia final de la película.

Cuando Billy y Stuart capturan a Sidney, el segundo dice: “Vimos unas pocas películas, tomamos algunas notas. Fue divertido” [“We just watched a few movies, took a few notes. It was fun”]. Minutos después, el mismo Stuart se dirige a Sidney y menciona aquella regla en la cual si un personaje de una película de terror pierde la virginidad, debe morir: “ya no eres virgen. Así que tienes que morir. Esas son las reglas” [“now that you’re no longer a virgin. You gotta die-those are the rules”]. Ellos interactúan con los demás personajes en base a una programación (Landowski, 2009, p. 81), es decir, a partir de la regularidad, de la repetición, de un rol temático. A lo largo de las dos ficciones, Billy y Stuart se aferran fiel y minuciosamente a los roles temáticos de /asesinos en serie/, como Quijote y Sancho se compenetran con sus roles temáticos de /caballero andante/ y /escudero/, respectivamente. Dichos roles, además, son asumidos con intensidad tónica, pasando por riesgos temerarios y vitales en numerosas aventuras que, por lo tanto, se extienden cuantitativamente a lo largo de los relatos cinematográfico y literario. Para todos ellos, el mundo debe vivirse como una ficción llevada a cabo apasionadamente, pero de manera esquemática, ordenada, programática.

Sidney, en aquella secuencia, toma la misma actitud que en la no-vela tienen hacia Don Quijote el barbero, el cura o el bachiller Sansón Carrasco; atribuye a la ficción la responsabilidad de la locura de ambos personajes: “Enfermos, han visto demasiadas películas” [“You sick fucks-you’ve seen one too many movies”], les dice a los dos psicópatas. En ambas obras, la euforia por la ficción desemboca en una competencia en la que se asume un deber hacer: la realidad se debe vivir como una ficción. Pero Sidney, como Sancho Panza, los duques y otros personajes de la novela que “sí están cuerdos”, se termina contagiando de esa visión de la realidad como ficción que muestran Billy y Stuart. Cuando se ve en la película que la periodista Gale Weathers (Courtney Cox) apunta con una pistola a Billy, mientras le dice que sus planes asesinos fracasarán y que la “historia” terminará de otra forma, Sidney afirma: “Me gusta ese final” [“I like that ending”]. Ella se refiere a esa probable situación, descrita por la reportera, como la finalización de una película.

Para Don Quijote, vivir la realidad como ficción pasa por someter el cuerpo a golpes, desangramientos y otros vejámenes. Ese sufrimiento forma parte de su condición de caballero andante, como lo explica en el siguiente pasaje a propósito de la aventura en la que se enfrentó con el personaje del vizcaíno en los capítulos VIII y IX de la primera parte de la obra: “Advertid, hermano Sancho, que esta aventura y las a éstas semejantes no son aventuras de ínsulas, sino de encrucijadas, en las cuales no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza, o una oreja menos” (Cervantes, 2004, p. 90).

Los pasajes de enfrentamiento de la obra Amadís de Gaula están justamente caracterizados por una impactante violencia física, en la que la carne es herida por lanzas o espadas y la sangre chorrea a borbotones. La similitud con la violencia de Don Quijote de la Mancha es evidente:

Ellos le hirieron el caballo de manera que le derribaron con él; mas levantándose muy sañudo de su caballo, que le mataran, fue a herir al caballero con su lanza en la cara, que el hierro salió entre la oreja y el pescuezo y cayó luego y tornó a

los de pie que le herían y lo habían llagado en la una espalda donde perdía mucha sangre, mas tanta era su saña que no lo sentía, e hirió con su espada a aquél que lo llagara por la cabeza, de manera que la oreja le cortó y la faz y cuando le alcanzó y la espada descendió hasta los pechos, y los otros dos fueron contra el corral (Rodríguez de Montalvo, 2010, edición kindle).

El Doncel del Mar fue muy llagado y salíale tanta sangre, que la carrera era tinta de ella, el caballo que era blanco parecía bermejo por muchos lugares (Rodríguez de Montalvo, 2010, edición kindle).

Esa descripción tan "visual" de la violencia es tomada por la novela de Cervantes, pero plasmada en un tono burlón y cómico. Apréciese cómo se describe la sangre que brota del cuerpo del vizcaíno en su descabellado encuentro con Quijote:

apretando más la espada en las dos manos, con tal furia descargó sobre el vizcaíno, acertándole de lleno sobre la almohada y sobre la cabeza, que, sin ser parte de tan buena defensa, como si cayera sobre él una montaña, comenzó a echar sangre por las narices y por la boca y por los oídos, y a dar muestras de caer de la mula abajo (Cervantes, 2004, p. 89).

El humor en la violencia está precisamente en el hecho de que el enfrentamiento se da porque el vizcaíno es agredido a partir de una situación disparatada, en la que Quijote cree que tal personaje está implicado en el secuestro de princesas por parte de encantadores, que en verdad son mujeres trasladadas en un coche por dos frailes. Del mismo modo, la violencia resulta cómica en aquel capítulo en el que Quijote será armado como caballero por un ventero, y en el que ejerce agresiones físicas contra unos arrieros del lugar:

soltando la adarga, alzó la lanza a dos manos y dio con ella tan gran golpe al

arriero en la cabeza, que le derribó en el suelo tan maltrecho, que, si segundara con otro, no tuviera necesidad de maestro [cirujano] (…) sin hablar don Quijote palabra y sin pedir favor a nadie soltó otra vez la adarga y alzó otra vez la lanza y, sin hacerla pedazos, hizo más de tres la cabeza del segundo arriero, porque se le abrió por cuatro (Cervantes, 2004, p. 45).

Quijote actúa con hiperviolencia, pero con un trasfondo delirante y por lo tanto humorístico. Pero él, por supuesto, en su condición fantasiosa de caballero andante, es también objeto de agresiones, pero no por parte de gigantes, dragones o hechiceros, sino por parte de seres comparativamente menos poderosos, como el arriero del capítulo XVI de la primera parte, que, al ver que galantea a una mujer llamada Maritornes, le estampa un golpe tal que lo desangra espectacularmente:

pero como vio que la moza forcejaba por desasirse y don Quijote trabajaba por tenella, pareciéndole mal la burla, enarboló el brazo en alto y descargó tan terrible puñada sobre las estrechas quijadas del enamorado caballero, que le bañó toda la boca en sangre; y, no contento con esto, se le subió encima de las costillas y con los pies más que de trote se las paseó todas de cabo a cabo (Cervantes, 2004, p. 143).

Martín de Riquer (1970, p. 69) recuerda que el encuentro de Maritornes y Quijote se inspira en la entrevista nocturna entre la infanta Elisena y el rey Perión en el primer capítulo de Amadís de Gaula. No obstante, lo que prevalece en aquel pasaje de la novela de Cervantes no es una situación romántica, sino la cómica y violenta sucesión de equívocos entre los personajes, así como el hilarante hecho adicional de que el hidalgo caballero percibe a Maritornes, mujer descrita como fea y de malos olores, como una “fermosa” princesa que “arrojaba de su boca un olor suave y aromático” (Cervantes, 2004, p. 142). Asimismo, además de puñetes y pisadas, el cuerpo de Quijote soporta pedradas y golpes en su frágil anatomía a manos de los galeotes, dirigidos por el personaje llamado Ginés de Pasamonte. El hidalgo los liberó, pensando que esos sujetos delincuenciales, al estar encadenados, debieron ser liberados, al comprender de

manera distorsionada una de las misiones características de la caballería medieval, consistente en liberar al esclavizado:

Pasamonte, que no era nada bien sufrido, estando ya enterado que don Quijote no era muy cuerdo, pues tal disparate había acometido como el de querer darles libertad, viéndose tratar de aquella mane-ra, hizo del ojo a los compañeros, y, apartándose aparte, comenzaron a llover tantas piedras sobre don Quijote, que no se daba manos a cubrirse con la rodela (…) No se pudo escudar tan bien don Quijote, que no le acertasen no sé cuantos guijarros en el cuerpo, con tanta fuerza, que dieron con él en el suelo; y apenas hubo caído, cuando fue sobre él el estudiante y le quitó la bacía de la cabeza y diole con ella tres o cuatro golpes en las espaldas y otros tantos en la tierra, con que la hizo pedazos (Cervantes, 2004, p. 210).

Incluso Sancho, cuando se da cuenta de que ha olvidado un libro de memoria en el que Quijote le había encargado una carta para Dulcinea, se autoagrede de forma exagerada, tirándose múltiples puñetes al rostro y arrancándose las barbas hasta sangrar:

Cuando Sancho vio que no hallaba el libro, fuésele parando mortal el rostro; y tornándose a tentar todo el cuerpo muy apriesa, tornó a echar de ver que no le hallaba, y sin más ni más se echó entrambos puños a las barbas y se arrancó la mitad de ellas, y luego apriesa y sin cesar se dio media docena de puñadas en el rostro y en las narices, que se las bañó todas en sangre (Cervantes, 2004, p. 253).

En el caso de Scream, durante la secuencia final, Billy y Stuart son capaces hasta de acuchillarse entre ellos para aparentar que no fueron responsables de los crímenes vistos a lo largo de la película. La carne puede ser rasgada, cortada, penetrada, para continuar la “puesta en escena”. La fantasía de convertir en realidad una slasher movie es el mismo sacrificio del cuerpo que hace Quijote para “realizar” el mundo fantasioso de los libros de caballería, recibiendo de forma casi estoica golpes que lo dejan rendido en el suelo o lo desangran.

Incluso, cuando ambos psicópatas se acuchillan, Stuart constantemente ríe como un payaso, diciendo que le duelen las heridas y que debe seguir viviendo porque tiene que haber una “secuela” de sus actos criminales; mientras lo hace, chorros de sangre brotan de su boca y sus heridas. En la película, como en la novela de Cervantes, la sangre es tomada del género parodiado (en este caso el de las slasher movies), pero para convertirla en una descarnada figura de humor.

Sin embargo, los personajes de ambas obras, literaria y cinema-tográfica, respectivamente, así tomen distancia de la locura de esos dúos (Quijote/Sancho y Billy/Stuart), se valdrán de la ficción como instrumento, como medio, como objeto de valor modal, para enfrentarse a la propia ficción, que infecta su “realidad”. Así como el bachiller Sansón Carrasco se disfraza de caballeros andantes (el Caballero de los Espejos y el Caballero de la Blanca Luna) para dar término a las disparatadas aventuras de Quijote y Sancho Panza, Sidney se llega a disfrazar como los psicópatas para herir a uno de ellos con la punta de un paraguas. Además, estrella contra la cabeza de Stuart el televisor que proyectaba la película Halloween, con el objetivo de quitarle la vida. Tanto en Don Quijote de la Mancha como en Scream la ficción es el antídoto contra la ficción.

Y así como la ficción es, en efecto, antídoto contra la ficción, es simultáneamente un acto de ridiculización de ella misma. El bachiller Sansón Carrasco, vestido como el Caballero de la Blanca Luna para inducir a Quijote a dejar su “ficcional” vida de caballero andante, establece una contienda con este, pero el álter ego de Alonso Quijano termina derrotado de forma instantánea, fácil e irrisoria:

y sin tocar trompeta ni otro instrumento bélico que les diese señal de arremeter, volvieron entrambos a un mismo punto las riendas a sus caballos, y como era más ligero el de la Blanca Luna, llegó a don Quijote a dos tercios andados de la carrera, y allí le encontró con tan poderosa fuerza, sin tocarle con la lanza (que la levantó, al parecer, de propósito), que dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída (Cervantes, 2004, p. 1047).

El humor y lo ridículo en Don Quijote de la Mancha tienen que ver, para Daniel Eisenberg, con la risa tal como era vista por el ya referido López Pinciano, expresada en obras o palabras ridículas, caracterizadas por su fealdad o torpeza:

La risa, explica López Pinciano, se encuentra en dos cosas: “obras y palabras” (…) en las cuales se encuentra “alguna fealdad y torpeza” (…) “lo ridículo está en lo feo” (…) Cervantes encarna esta teoría creando dos personajes físicamente poco atractivos y sin gracias, y hace que uno de ellos, Don Quijote, sea el representante de las acciones cómicas, y el otro, Sancho, el representante de las palabras cómicas. Aquél, cifra de todos los caballeros andantes, hace cosas divertidas porque está loco, y éste, cifra de los escuderos (Eisenberg, 1987, p. 101).

En ese sentido, la humorística muerte de Stuart guarda ese “ridículo metaficcional” que se nota en la novela de Cervantes. Quijote es derrotado ante su “propio reflejo”: un caballero andante, el de la Blanca Luna. Del mismo modo, Stuart, ya revelado como un asesino en serie al igual que su socio Billy, perece también ante su “propio reflejo”: una pantalla televisiva que emite imágenes de la cinta fundacional de las llamadas slasher movies, que se estrella contra su cabeza y muestra su cuerpo electrocutándose, pero aún así dotado de movimientos que parecen bufonescos.

Capítulo 5

Don Quijote y El camino de los sueños: ficciones oníricas

En la primera mitad de El camino de los sueños (Mulholland Dr., 2001), el personaje interpretado por la rubia Naomi Watts se llama Betty y es una radiante joven con grandes talentos histriónicos que busca abrirse paso como actriz en Hollywood; pero en la segunda mitad del filme, ese mismo personaje ya no se llama Betty sino Diane Selwyn, una chica sumida en una profunda depresión y que en un casting cinematográfico para actrices no tuvo el talento para tomar el papel protagónico. En la primera mitad del filme el personaje interpretado por Laura Harring ha perdido la memoria y decide llamarse Rita, convirtiéndose en un ser indefenso y protegido por Betty. En la segunda mitad de la película, ese mismo personaje ya no se llama Rita sino Camilla Rhodes, una femme fatale que humilla sistemáticamente a Diane Selwyn, quien está perdidamente enamorada de ella. No hay en el filme alguna marca o dato explícito que justifique ese intercambio de identidades, que hace que la ilusionada Betty se transforme en la atormentada Diane Selwyn, y que la desprotegida Rita se convierta en aquella mujer vamp llamada Camilla Rhodes.

Por esas razones, aparece una incógnita. ¿La película incluye sueños o alucinaciones (planos de ficción alternativos, que niegan el ser para manejarse en el terreno del parecer) de algunos de los personajes que justificarían esas escenas que no muestran concatenaciones de causa y efecto, que no exhiben una lógica clara? Gracias a una serie de datos implícitos, sugeridos, con un modo de existencia potencializado (Fontanille, 2001, p. 238), que solo logramos captarlos con una vista reiterada de la cinta, podemos descubrir que sí.

En la escena en que recién aparece la rubia con la identidad de Diane Selwyn, despertando en su cuarto aproximadamente a la mitad del filme, confirmamos que una de las escenas iniciales —la que viene después de la de los bailarines que danzan con un fondo morado—, aquella en que se sugiere la presencia de alguien que respira honda-mente y se acuesta para dormirse, está indicando que es la misma Diane la que va a entrar en un estado de sueño. ¿Por qué? En ambas escenas se ve que hay sábanas rojas y una frazada verde idénticas, por lo que podemos concluir que la primera historia que cuenta el filme es parte de un sueño de Diane, en la que imagina que ella es Betty y que la morena Camilla Rhodes es la amnésica "Rita". Así, se justifica el intercambio de identidades, porque ella asume la identidad de la depresiva Diane Selwyn y deja la identidad de la ilusionada Betty después de que vemos esa escena en la que despierta. Así, llegamos a la conclusión general de que la primera historia (la de Betty con la amnésica Rita) fue un sueño de Diane Selwyn, una dimensión del parecer de la ficción, mientras que la segunda historia (que muestra a la misma Diane), pertenece a la realidad en efecto de la diégesis (la "realidad" comprendida como un plano de ficción dentro del texto), a su ser.

Cerrar los ojos. El acto de dormir aparece en El camino de los sueños como un actante de control que permite que Diane Selwyn se convierta en blanco afectado por una dimensión onírica, convertida así en una fuente de intensidad tónica y eufórica, y de una difusa extensión imaginaria. Curiosamente, lo mismo ocurre en pasajes importantes de la obra Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes. En los capítulos de la segunda parte, que cubren el ingreso de Quijote a la cueva de Montesinos, el protagonista desciende a ella a través de una soga, y cuando es sacado de la cueva "vieron que traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido" (Cervantes, 2004, p. 722).

Así, el relato que hace Quijote de lo que vivió en la cueva de Montesinos es referido por Sancho como un sueño, pero Quijote piensa lo contrario. El pretendido caballero andante describe lo vivido en aquella zona como una experiencia de ecos alucinógenos, en el que se encuentra con personajes literarios en un palacio de cristal ubicado dentro de un prado, como Montesinos o el caballero Durandarte (personajes del romancero castellano), a quienes debe ayudar para ser desencantados de un maligno hechizo del mago Merlín

(personaje salido de las leyendas artúricas).

De la misma forma que en la segunda parte de la obra, el cerrar los párpados lleva a otro plano de la ficción, razón por la cual también es en la novela un actante de control, lo mismo ocurre en la primera. En la aventura de los cueros de vino, el Quijote se enfrenta a estos en un estado sonámbulo, al ser poseído por sueños temerarios y aventureros:

Y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante: que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que ya había llegado al reino de Micomicón y que ya estaba en la pelea con su enemigo; y había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino (Cervantes, 2004, p. 367).

Lo mismo ocurre en la aventura con los duques y el caballo de madera llamado Clavileño. Por pedido de la condesa Trifaldi (o la dueña Dolorida), Quijote y Sancho tienen la misión de acabar con una supuesta maldición echada por el encantador Malambruno, que aqueja supuestamente a unas doncellas que ven sus rostros afeados por unas espesas barbas (en realidad son hombres que se hacen pasar por doncellas y les hacen al hidalgo y su escudero, con los duques, una broma minuciosamente escenificada). Para cumplirla, deben subir con los ojos vendados sobre dicho caballo, que tendría la capacidad de volar y llevar al hidalgo y su pareja de aventuras a los cielos, para así romper el hechizo:

Y sacando un pañuelo de la faldriquera, [Quijote] pidió a la Dolorida que le cubriese muy bien los ojos; y, habiéndoselos cubierto, se volvió a descubrir y dijo:

—Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya; y,

así, será bien ver primero lo que Clavileño trae en su estómago (Cervantes, 2004, p. 858).

(…) Hízolo así Sancho y, diciendo “a Dios”, se dejó vendar los ojos, y ya después de vendados se volvió a descubrir, y, mirando a todos los del jardín tiernamente y con lágrimas, dijo que le ayudasen en aquel trance con sendos paternostres [sic] y sendas avemarías, porque Dios deparase quien por ellos los dijese cuando en semejantes trances se viesen (…) Cubriéronse, y sintiendo don Quijote que estaba como había de estar, tentó la clavija, y, apenas hubo puesto los dedos en ella cuando todas las dueñas y cuantos estaban presentes levantaron las voces, diciendo:

—¡Dios te guíe, valeroso caballero!

—¡Dios sea contigo, escudero intrépido!

—¡Ya, ya vais por esos aires, rompiéndolos con más velocidad que una saeta! (Cervantes, 2004, pp. 858-859).

Si bien Quijote y Sancho no se encuentran en un estado de sueño, están en uno semejante, dado que se vendan sus ojos, y una serie de voces tónicas, expresadas con signos de admiración y que auguran una aventura alucinante y celestial, se conforman, al igual que un sueño, como una fantasía teatral, convertida en fuente de intensidad que afecta a los cuerpos de Quijote y Sancho como respectivos blancos. Un actante de control que posibilita ese aumento de la intensidad en dichos blancos es mantener los ojos cubiertos: el acto de no ver para creer en la ficción “convertida en realidad”. Por ello, Sancho se inquieta al sentir que una parte de su barba está chamuscada, que en verdad no es algo que experimente porque llegan a una “región de fuego” en el cielo, referida por Quijote, sino por unas llamas encendidas desde lejos por los aliados de los duques, que sirven para calentar los rostros del hidalgo y su escudero, y dar así verosimilitud a la irreal aventura que emprenden:

—Sin duda alguna, Sancho, que ya debemos de llegar a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo y las nieves; los true-nos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región; y si es que de esta manera vamos

subiendo, presto daremos en la región del fuego (…).

En esto, con unas estopas ligeras de encenderse y apagarse, desde lejos, pendientes de una caña, les calentaban los rostros. Sancho, que sintió el calor, dijo:

—Que me maten si no estamos ya en el lugar del fuego o bien cerca, porque gran parte de mi barba se me ha chamuscado (Cervantes, 2004, p. 860).

De esta forma, los cuerpos de Quijote y Sancho son blanco de la intensidad tónica y veloz del vuelo del caballo, que asciende por los aires con alta extensión, debido a que se prenden con fuego los cohetes tronadores instalados dentro del caballo de madera. Una vez que ambos caen algo quemados al suelo, miran a su alrededor numerosas personas tendidas en el suelo, como si en efecto hubieran sido víctimas de una gran explosión:

Todas estas pláticas de los dos valientes oían el duque y la duquesa y los del jardín, de que recibían extraordinario contento; y, queriendo dar remate a la extraña y bien fabricada aventura, por la cola de Clavileño le pegaron fuego con unas estopas, y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires con extraño ruido y dio con don Quijote y con Sancho Panza en el suelo medio chamuscados.

En este tiempo ya se habían desaparecido del jardín todo el barbado escuadrón de las dueñas, y la Trifaldi y todo, y los del jardín quedaron como desmayados, tendidos por el suelo. Don Quijote y Sancho se levantaron maltrechos y, mirando a todas partes, quedaron atónitos de verse en el mismo jardín de donde habían partido y de ver tendido por tierra tanto número de gente; y creció más su admiración cuando a un lado del jardín vieron hincada una gran lanza en el suelo, y pendiente de ella y de dos cordones de seda verde un pergamino liso y blanco, en el cual, con grandes letras de oro estaba escrito lo siguiente:

El ínclito caballero don Quijote de la Mancha feneció y acabó la aventura de la condesa Trifaldi, por otro nombre llamada la dueña Dolorida, y compañía, con sólo intentarla.

Malambruno se da por contento y satisfecho a toda su voluntad, y las barbas de las dueñas ya quedan lisas y mondas, y los reyes don Clavijo y Antonomasia en su prístino estado [cursivas mías] (Cervantes, 2004, pp. 861-862).

El acto de dormir, o de cerrar los ojos, da lugar a que el cuerpo sensible del Quijote sea blanco de la fuerte tonicidad de lo imaginario, tan intenso al ser vivido como si fuera una experiencia real, así como de marcos espaciales de fantasías con extensión amplia, como el prado que percibe en la cueva de Montesinos el reino de Micomicón en el que se "enfrenta" a un gigante, o el jardín de los duques, que muestra a varios sujetos echados en el suelo como si hubieran sido derribados por la caída del Clavileño desde el cielo. Tanto en El camino de los sueños como en la obra de Cervantes, los sueños o las fantasías a ciegas son fuente de una infección gozosa del mundo ficcional real que viven sus protagonistas. Ingresar al estado de sueño, o cubrir los ojos, es de alguna forma alterar dicha realidad y vivirla como una gran ficción. Don Quijote "ve" la realidad con los ojos del sueño o de la fantasía, tal como ocurre con el personaje de Rita después de hacer el amor con Betty. Duerme, pero al hacerlo abre los ojos, pero no los verdaderos ojos, sino los ojos del sueño, que le hace repetir como autómata "Silencio, Silencio, Silencio… No hay banda".

El juego de la ficción

En esa vía, lo que también se puede notar es que tanto El camino de los sueños como Don Quijote de la Mancha cuentan con la estrategia de concebir la ficción como juego (Zavala, 2007, p. 259). En el capítulo VIII de la primera parte de la obra, que cuenta el célebre enfrentamiento del "Caballero de la Triste Figura" con el vizcaíno, la narración se detiene, dado que quien va contando la obra confiesa al lector que no hay más escritos de las aventuras del Quijote:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que de este famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (Cervantes, 2004, p. 83).

Justamente, a continuación, en el siguiente capítulo, el narrador pasa intempestivamente a otro plano de ficción (así como en la película se pasa de un primer plano de ficción —el de Betty/Rita— a otro —el de Diane Selwyn/Camilla Rhodes—), en el que va contando cómo pudo encontrar los escritos faltantes para seguir contando las aventuras de Don Quijote:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles llevado de esta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si

parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír. Preguntele yo que de qué se reía, y respondiome que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo:

—Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha".

Cuando yo oí decir "Dulcinea del Toboso", quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo (Cervantes, 2004, pp. 85-86).

En este punto de la obra, el narrador pasa a ser un comentarista de los escritos árabes de Cide Hamete Benengeli, lo que le permite continuar el relato de la aventura con el vizcaíno y muchas otras protagonizadas por el álter ego de Alonso Quijano. Sin embargo, cuando la obra realiza la transición a su segunda parte, Don Quijote y otros personajes que lo rodean pasan nuevamente a otro plano de ficción. Si en la primera parte de la obra se retratan las aventuras de Quijote desde la perspectiva del narrador general de la obra y de sus comentarios sobre los escritos de Cide Hamete Benengeli; en la segunda, el protagonista del libro experimenta una metalepsis; es decir, migra de un plano de ficción a otro, en el que puede comentar lo que Cide Hamete Benengeli ha escrito sobre él, y que es lo que hemos leído en la primera parte de la obra de Cervantes, gracias a la aparición del personaje de Sansón Carrasco.

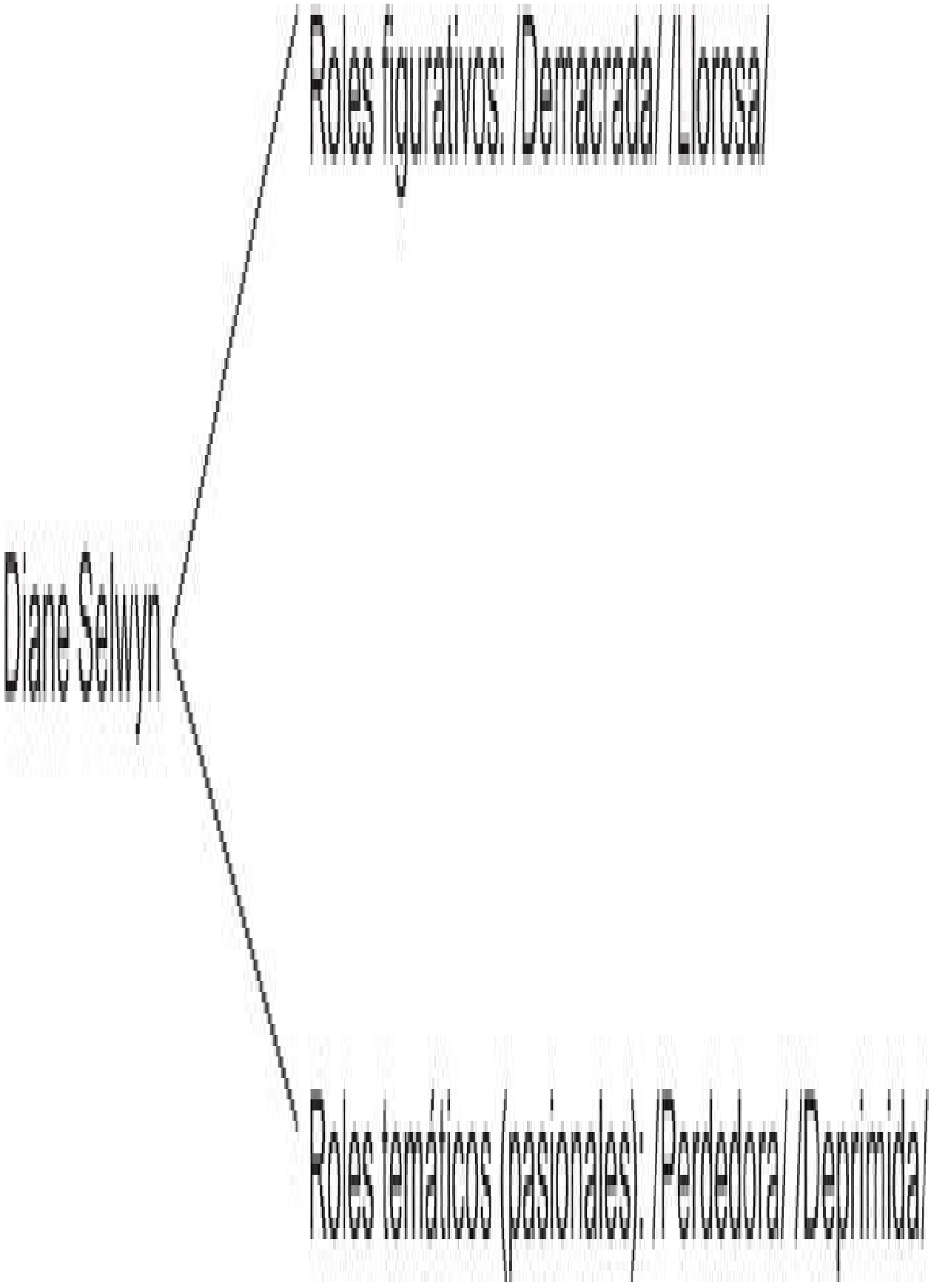
Él le cuenta a Quijote y Sancho que se ha escrito un libro sobre sus aventuras:

—Deme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha, que por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes (Cervantes, 2004, p. 567).

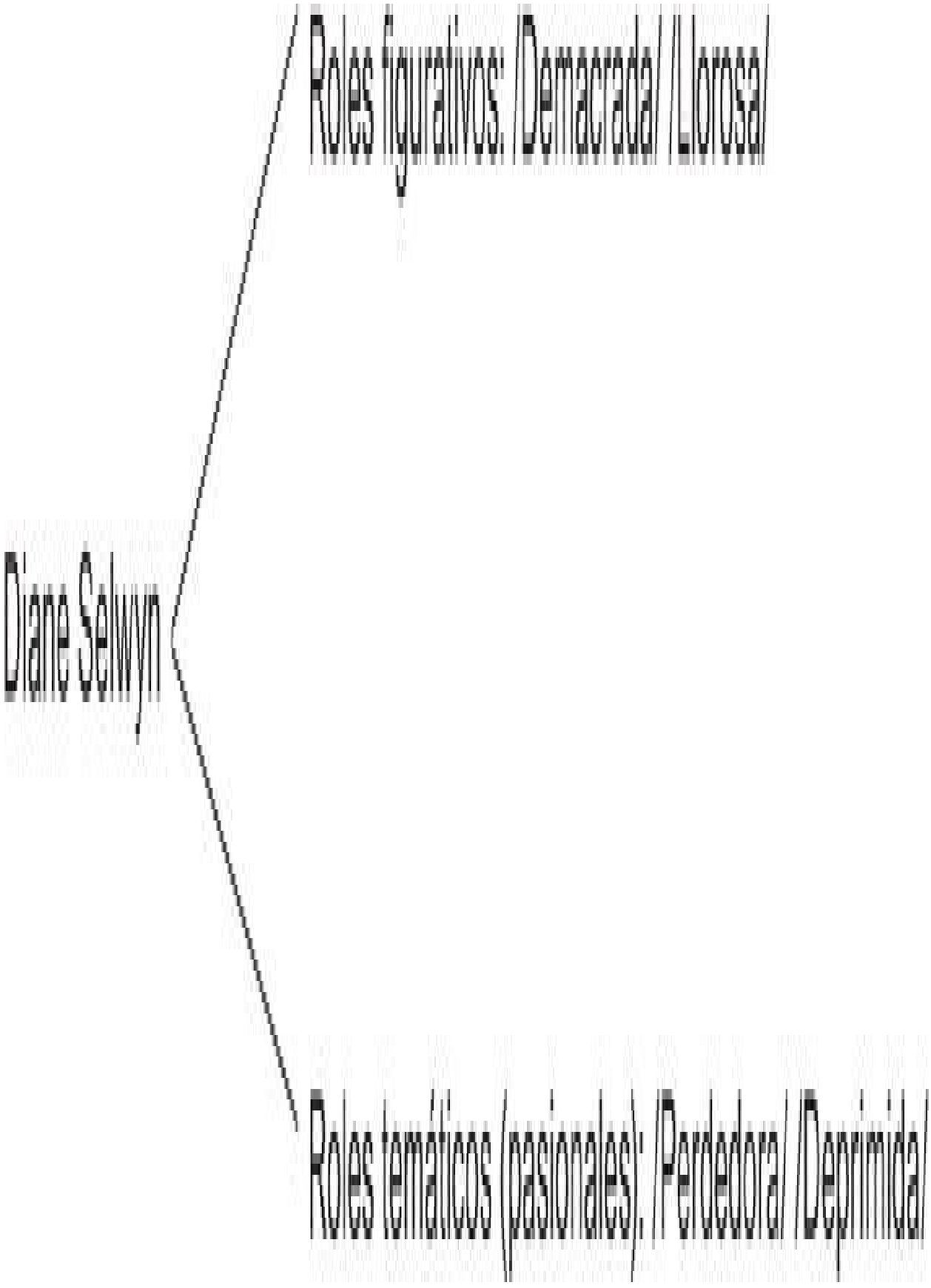
Mundos oníricos

En El camino de los sueños, tal como se explicó al comienzo del capítulo, hay una dimensión onírica. Ahí están las figuras de la cama, de la almohada; ahí están los temas del absurdo, de la realización de deseos, del despertar. Precisamente, a partir de aquella dimensión es que se puede desplegar una lectura psicoanalítica, ya que la posición ideológica/axiológica de este texto fílmico llamado El camino de los sueños converge con la cosmovisión del psicoanálisis, que plantea la teoría de que todo sueño, incluso en sus versiones de pesadilla, implica una realización alucinatoria de deseos. Basta apreciar los roles figurativos y temáticos (pasionales) de los principales actores semióticos para confirmar ello:

Primera historia (dimensión del sueño, del parecer diegético):

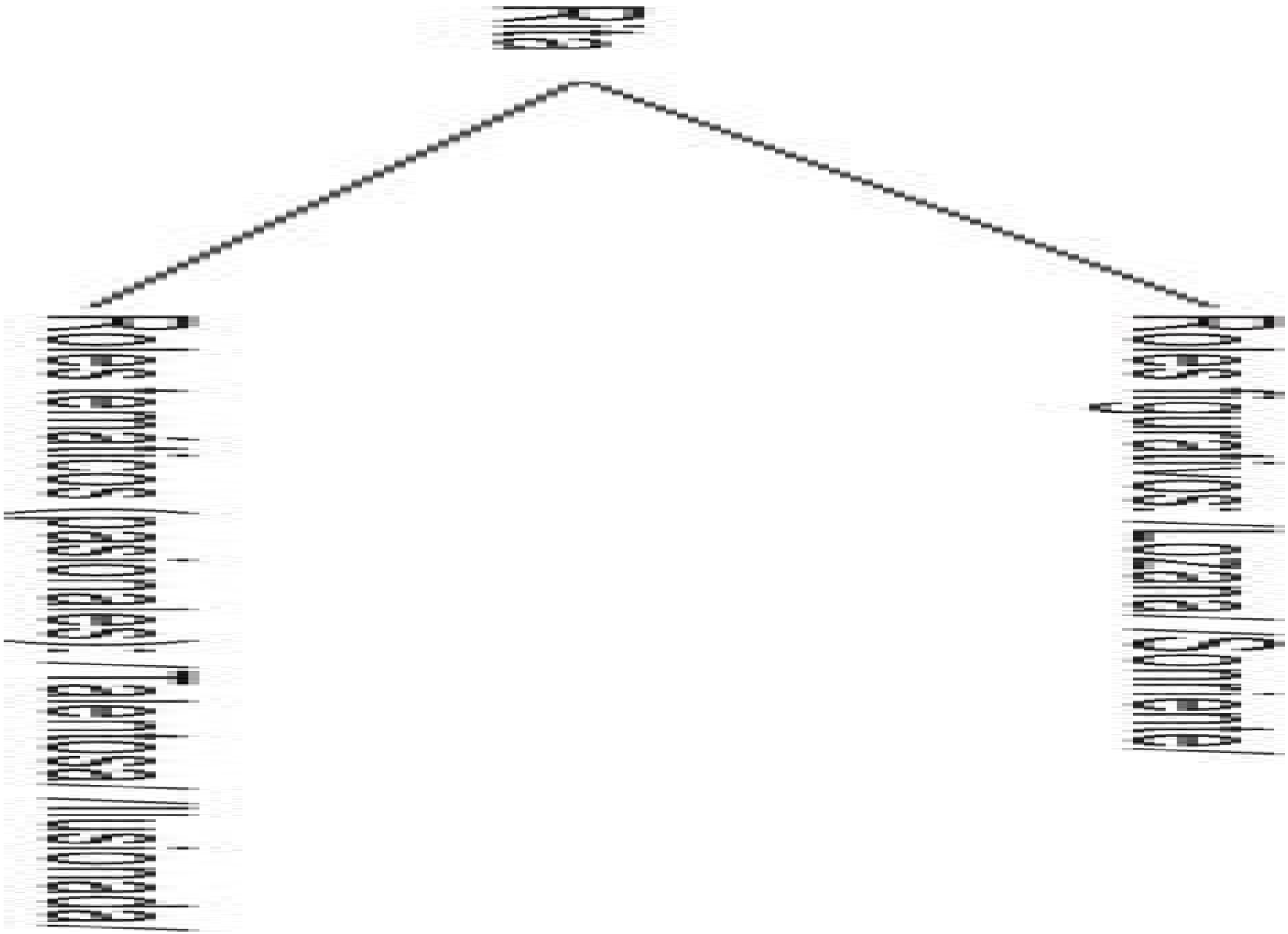

Diana Selwyn
Roles figurativos: /Demacrada/ /Lorosa/
Roles temáticos (pasionales): /Perfeadora/ /Deprimida/

Segunda historia (dimensión de la realidad en efecto, del ser diegético):

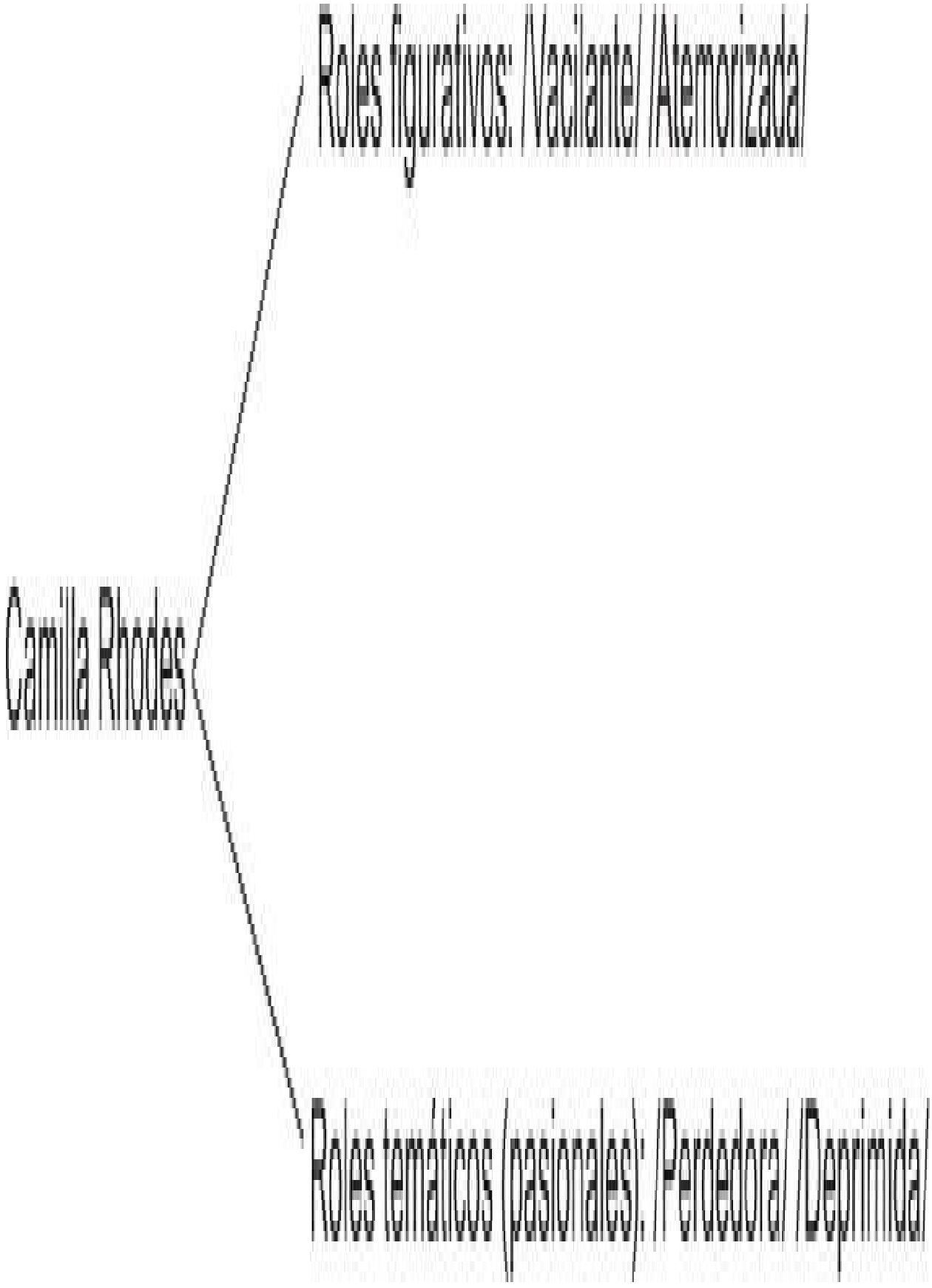

Diana Selwyn
Roles figurativos: /Demacrada/ /Lorosa/
Roles temáticos (pasionales): /Perfeadora/ /Deprimida/

En el sueño, la fracasada y trastornada Diane Selwyn se convierte en otro personaje, Betty, un personaje que refleja lo que quiere y no puede ser Diane: optimista y hábil para la actuación:

Primera historia (dimensión del sueño, del parecer diegético):



Segunda historia (dimensión de la realidad en efecto, del ser diegético):


Camilla Rhodes
Roles figurativos: /Vacilante/ /Atemorizada/
Roles temáticos (pasionales): /Perdedora/ /Deprimida/

En el sueño, en la esfera del parecer, Camilla Rhodes, un personaje maligno en la dimensión del ser diegético, se convierte en Rita, que más bien se ve indefensa y necesitada de protección. Se le ve como un personaje frágil que encuentra en Betty un amparo, lo que contrasta con lo que sucede en el ser diegético. La metalepsis en la obra de Cervantes también implica una transformación actorial relevante. En la primera parte de la obra, Quijote cumple el rol temático del /fantasioso/: actúa ante lo que lo rodea como si estuviera viviendo alguna de esas aventuras de sus libros de caballería; mientras que Sancho desarrolla el rol temático del /realista/: si el Quijote piensa que se enfrenta ante gigantes, lo que Sancho percibe no son más que unos grandes molinos de viento. Sin embargo, en la segunda parte de la obra, hacia la cual se desarrolla la ya referida metalepsis, los roles temáticos se invierten, Quijote percibe el mundo que lo rodea de forma más /realista/ y Sancho de modo más /fantasioso/, lo que Martín de Riquer describe muy bien:

al iniciarse la tercera salida de don Quijote, observamos que este aspecto se ha invertido. Sancho, que antes se afanaba en hacerle ver que no había tales gigantes ni tales ejércitos, sino molinos de viento y rebaños, ahora le pone ante tres feas aldeanas y sostiene que él 'está viendo' a tres encumbradas damas, y ahora, precisamente, los sentidos no engañan a don Quijote, que ve la realidad tal cual es: tres zafias labradoras. Y naturalmente, la culpa la tendrán los encantadores, que sólo para don Quijote han mudado la realidad, pero ahora inversamente a cómo ocurría en la primera parte.

La diferencia entre un tipo de aventura y otro, o sea entre las de la primera parte y las de la segunda, se advierte en dos frases paralelas. Cuando don Quijote afirmó que veía dos inmensos ejércitos a punto de entrar en batalla y que oía relinchar los caballos y sonar los clarines, Sancho respondió: "No oigo otra cosa sino muchos balidos de ovejas y carneros"… Ahora cuando Sancho le insiste en que avanzan por el camino Dulcinea y sus dos doncellas, don Quijote afirma: "Yo no veo sino a tres labradoras sobre tres borricos" (…) Los papeles se han invertido (Riquer, 1970, pp. 105-106).

Por ello, los personajes protagónicos de Don Quijote de la Mancha y El camino de los sueños encarnan aquello que alguna vez afirmó el quijotista Nicolás Evreinov: “El instinto de teatralización (…) puede encontrar su mejor definición en el deseo de ser ‘otro’” (Evreinov, citado por Torrente Ballester, 1984, p. 49).

Recuérdese que mientras el simbolismo hace referencia a la correlación entre una unidad del plano de la expresión con una unidad del plano del contenido (por ejemplo, la figura del búho es una unidad del plano de la expresión que se correlaciona con una unidad del plano del contenido, llamada “sabiduría”), el semisimbolismo brinda una visión más dinámica de la significación, coherente con la visión del discurso, de una enunciación en acto, porque designa una correlación entre una categoría del plano de la expresión y una categoría del plano del contenido; lo que, obviamente, implica que ambos planos puedan referirse a más de una unidad. En El camino de los sueños encontramos que a una categoría del plano de la expresión (basada en dos unidades opuestas del plano de la expresión: /realidad/ y /sueño/) le corresponde una categoría del plano del contenido (estructurada a partir de la oposición de las unidades /ser/ y /parecer/):

/Realidad/ vs. /Sueño/

/Ser/ vs. /Parecer/

En El camino de los sueños, tal como se puede notar en ese gráfico, la /realidad/ se opone al /sueño/ (en el plano de la expresión) de la misma forma que el /ser/ al /parecer/ (en el plano del contenido). Ese semi-simbolismo es el mismo que recorre aquellos capítulos que abarcan las aventuras de los cueros de vino y la cueva de Montesinos. Mien-tras Quijote se enfrenta a los cueros, imagina en sus sueños que en realidad pelea con un gigante; mientras Sancho escucha el relato de la estadía del Quijote en aquella cueva, toma por sueño lo que el hidalgo describe como una vivencia real.

Asimismo, en la película, específicamente en la primera historia, correspondiente a la del sueño, hay un juego metalingüístico con respecto al cine en sí mismo: el cine visto dentro del cine, una construcción en abismo. Ahí tenemos las figuras del plató y del casting, del afiche de la película Gilda y del nombre “Rita” inspirado en el de la actriz protagónica que actúa en ese filme (Rita Hayworth), del cartel de Hollywood y de ese personaje con apariencia de vaquero del género wéstern. Así, la cinta hace una clara analogía entre el cine y el sueño; en otras palabras, el cine en sí mismo es plasmado en El camino de los sueños como si fuera un sueño; y por lo tanto, también como un medio a través del cual hay una realización alucinatoria de deseos. En el mundo de Hollywood representado en el filme, que es también, como se ha especificado, el mundo del sueño en la película, un ser tan infeliz como Diane Selwyn deviene en Betty, proyectando así sus deseos y cumpliéndolos aunque sea de manera pasajera, aparente, irreal.

Si, por un lado, la ideología vertida en El camino de los sueños coincide con la obra freudiana al ver el sueño como una realización alucinatoria de deseos, también coincide con Christian Metz en comparar el cine con un sueño. En la obra Psicoanálisis y cine: El significante imaginario (1979), Metz desarrolla una aproximación basada en la equivalencia entre el espectador de la película y el que sueña, estableciendo por lo tanto una analogía entre el cine y el sueño. De esa manera, la analogía cine/sueño se genera por la construcción que hace el cine del espectador como un soñador en vigilia o semidespierto:

Realidad vs. Cine

Ser vs. Parecer (ónrico)

En Don Quijote de la Mancha también sorprende justamente cómo se reflexiona sobre la ficción y sus vínculos con el sueño. Muchos personajes aprecian la situación del Quijote en términos oníricos, como cuando el cura le dice al personaje de Alonso Quijano lo siguiente:

> en ninguna manera a que toda la caterva de caballeros andantes que vuestra merced señor don Quijote, ha referido, hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo, antes imagino que todo es ficción, fábula y mentira y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos [cursivas mías] (Cervantes, 2004, pp. 557-558).

Sin embargo, aquello que alguien como el cura ve como algo imaginario, onírico o de ensueño, el Quijote lo describe como experimentado vívidamente:

> con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigurosa, corto de razones, tardo en airarse y presto en deponer la ira; y del modo que he delineado a Amadís pudiera, a mi parecer, pintar y describir todos cuantos caballeros andantes andan en las historias en el orbe, que por la aprehensión que tengo de que fueron como sus historias cuentan, por las hazañas que hicieron y condiciones que tuvieron, se pueden sacar por buena fisonomía sus facciones, sus colores y estaturas (Cervantes, 2004, p. 558).

En ese sentido, Amadís de Gaula funciona como un lexema introducido por el enunciador bajo un clasema /humano/, dada una serie de semas nucleares: /alto/, /blanco/, /barbado/, y un clasema de /personalidad/, con semas nucleares como /paciente/, /severo/, /lacónico/, etcétera. La descripción que hace Quijote de un personaje que para el cura es solo alguien ensoñado es muy detallada y “realista”.

La novela juega con estas oposiciones, que en líneas generales coinciden con las encontradas en El camino de los sueños:

Realidad vs. Ilusión

Ser vs. Parecer

/Realidad/ vs. /Ficción/

/Ser/ vs. /Parecer/

A propósito de ello, hay un aspecto contractual en la relación que Betty y Rita establecen con el anfitrión del club Silencio, así como en el vínculo que don Quijote establece con los textos de caballería que lee. Se desarrolla, como diría Umberto Eco, un pacto ficcional, o para decirlo con la semiótica generativa, un contrato enunciativo. Betty, Rita y Quijote devienen en reflejos de lo que realiza el enunciatario con El camino de los sueños y la novela Don Quijote de la Mancha: ellas establecen con un espectáculo escénico y él con lecturas literarias una fiducia, confían en lo que ven o leen, creen en lo que un fenómeno ficcional les propone; a pesar, por supuesto, de su condición artificial. Sin embargo, aquellas representaciones enuncivas (es decir, en el interior del enunciado cinematográfico o literario) de lo que es un contrato enunciativo trascienden el propio contrato: Betty y Rita siguen creyendo en el espectáculo musical que aprecian, y se emocionan por él, a pesar de que se basa en un playback; y de la misma forma, Quijote cree no solo en los textos de caballería cuando los lee, sino también cuando no los lee. Lo que él lee es creíble más allá de lo leído. La ficción escapa de la propia ficción y atrapa y contamina la realidad.

Por ello, las oposiciones semisimbólicas antes mostradas se mez-clan, se hibridan, se fusionan hasta el punto de que pueden llegar a tener límites indiscernibles. Eso queda patente cuando el Quijote reflexiona sobre lo escrito por Benengeli en la primera parte de la obra. Comprende hasta qué punto los escritos sobre la realidad se confunden con la fantasía y lo imaginario:

temo que en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras, divirtiéndose a contar otras acciones fuera de lo que requiere la continuación de una verdadera historia (Cervantes, 2004, p. 603).

¿Y acaso la película no es también un texto que reflexiona acerca de cómo en la ficción se mezcla una “verdad con mil mentiras”? Así, lo ilusorio y lo surreal son en la cinta el territorio de lo eufórico, un espacio hecho de valoraciones

positivas. De ahí que todo eso esté representado tensivamente por un esquema de ascendencia: la fuerte intensidad tónica y la extensión espacial concentrada que finalmente se alcanzan, desde una intensidad de baja tonicidad y una extensión espacial difusa, en una secuencia tan envolvente como la del club Silencio: después de que “Rita” pronuncia en el lecho de Betty, de manera reiterada y obsesiva, como ya se mencionó, la palabra “Silencio”, las vemos en medio de una amplia calle, de madrugada, tomando un taxi para dirigirse a un local con apariencia de teatro llamado club Silencio. De esta forma, esa acción nocturna y enigmática hace que la intensidad débil empiece a aumentar y la extensión que se percibía amplia, difusa, abierta, tienda a reducirse. Hasta que ingresan al club y la intensidad crece más, acercándose a su pico; y la extensión, por su parte, termina de estrecharse. Esa extensión tiende hacia la concentración debido a las características cerradas y herméticas del club, similares a las de un teatro, y por supuesto, a las de una sala de cine; mientras que se llega a una fuerte intensidad por el poder artificioso de un show, protagonizado por un maestro de ceremonias y una mujer con apariencia latina que va a simular que canta con una pista de sonido. Como bien lo dice el anfitrión de ese espectáculo, “No hay banda, todo esto es una grabación, pero aún así oímos una banda… Todo es una ilusión” [“There is no band. This is all a tape-recording, and yet we hear a band… It is an illusion”]. La mujer que usa el playback para aparentar que interpreta la canción Llorando, frente a Betty y Rita (quienes están en butacas como los espectadores del propio filme), realiza una interpretación vocal falsa, pero no por ello deja de ser profundamente emocionante para ellas y para el cuerpo propio del enunciatario fílmico.

Por ello, el enunciatario puede interpretar la secuencia del club Silencio como una metáfora del cine. El séptimo arte, mientras sujeta a la extensión concentrada de la sala de cine, puede ser comprendido como un reino de ficción, de mentira, pero a pesar de ello puede sobrecoger, conmover con una fuerte intensidad, tal como si el enunciatario estuviera sumergido en un auténtico sueño. Y es que el cine, ante todo, es suspensión de la incredulidad, una ilusión referencial (Barthes citado por Quezada, 1991, p. 311) que crea una realidad que solo es aparente.

Espacios teatrales

La secuencia del club Silencio funciona como la alegoría de la caverna de Platón. El filósofo la describió como un espacio en el cual un grupo de seres humanos siempre estuvieron encadenados, de tal forma que solo pueden mirar hacia una pared que está frente a ellos, sin poder girar la cabeza. Tras ellos se ubican un muro, un pasillo, una hoguera y el ingreso a la cueva, que es la frontera con el mundo exterior. Por dicho pasillo caminan hombres con objetos que reflejan sombras en la ya referida pared frontal, gracias a la luz proyectada por la hoguera. Dada esa situación, los hombres encadenados creen que aquellas sombras son entidades reales. Al no conocer más allá de lo que hay a sus espaldas, toman esa ilusión por verdad.

En la alegoría descrita en la obra La República, la fuerte intensidad que experimentan los hombres sujetos con cadenas va en paralelo con la extensión concentrada de la caverna, tal como ocurre en ese juego de espejismos apreciado en el club Silencio de El camino de los sueños. ¿Pero acaso la cueva de Montesinos de la obra de Cervantes no funciona también como una narración intertextual con la alegoría platónica de la caverna? Como ya se señaló, Quijote se encuentra en la cueva como la Rita de la película, con los ojos cerrados y ante figuras oníricas que recrean un mundo ficcional.

Una vez que el Quijote, acompañado por Sancho y el personaje del primo “humanista”, llega a la cueva de Montesinos, se produce una tensividad de las mismas características que las apreciadas en la secuencia del club Silencio de la película. El ingreso hacia la cueva se presenta espacialmente con una extensión amplia y una intensidad tónica débil: “llegaron a la cueva, cuya boca es espaciosa y ancha, pero llena de cambroneras y cabrahígos, de zarzas y malezas, tan espesas y intrincadas, que de todo en todo la ciegan y encubren” (Cervantes, 2004, pp. 719-720).

La amplitud de la entrada a la cueva, descrita sin mayores elementos que den intensidad tónica o de tempo (velocidad) al relato, de pronto abren paso a una misteriosa tonicidad generada por sonidos extraños, que parecen antecedentes de un relato de horror gótico:

poniendo mano a la espada comenzó a derribar y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y excusara de encerrarse en lugar semejante (Cervantes, 2004, p. 721).

La intensidad crece con las expresiones de admiración de Sancho por la valentía de Quijote por ingresar a aquel oscuro espacio: “¡Allá vas, valentón del mundo, corazón de acero, brazos de bronce! ¡Dios te guíe, otra vez, y te vuelva libre, sano y sin cautela a la luz de esta vida que dejas por enterrarte en esa oscuridad que buscas!” (Cervantes, 2004, p. 721).

Nótese que Quijote, como Diane y Rita en el club, ingresa a un espacio cerrado pero a la vez oscuro. Sin embargo, él, como ellas, estará expuesto ante una presencia que ilumina su vista, y que revela un mundo ilusorio, de ficción, y en paralelo onírico, cada vez más tónico, por ser descrito como fascinante:

de repente y sin procurarlo, me salteó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté de él y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza [cursivas mías], ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto (Cervantes, 2004, p. 723).

Así, con ojos tan oníricos como los de Rita en su casa, aquellos que les permiten ver el club Silencio, encuentra un palacio encantado. ¿Acaso no es también un espacio íntimo, por las características oníricas que posee (los semas nucleares /cristalino/, /transparente/ y /marmóreo/, así como los clasemas /fúnebre/ y /fantasmal/), y por realizar imaginariamente los deseos de Quijote de ser un héroe reconocido y que puede salvar a sus habitantes del hechizo del mago Merlín? “Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas” (Cervantes, 2004, p. 724).

Una vez que ingresa Quijote y se encuentra con el personaje de Montesinos, la extensión espacial se representa de forma aún más concentrada dada la referencia a un sepulcro de mármol, en el cual se ubica un caballero, quien es Durandarte:

el venerable Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sala baja, fresquísima sobremodo y toda de alabastro, estaba un sepulcro de mármol con gran maestría fabricado, sobre el cual vi a un caballero tendido de largo a largo, no de bronce, ni de mármol, ni de jaspe hecho, como los suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos (Cervantes, 2004, p. 725).

En tanto se da aquel decrecimiento de la extensión espacial, la intensidad tónica aumenta, a propósito de cómo Montesinos acentúa la descripción del corazón de Durandarte y de cómo se lo arrancó. El acento en la descripción del órgano vital del caballero que se encuentra en el interior del sepulcro, atribuyéndole un peso de “dos libras”, porque “el que tiene mayor corazón es dotado de mayor valentía”. Se incrementa, así, una tonicidad basada en un código figurativo de la pasión (Fontanille, 2004, pp. 190-191) —el corazón como figura que representa arrojo— que se complementa con las reacciones emotivas de Durandarte (“se queja y suspira”) a pesar de su condición de muerto:

Lo que a mí me admira es que sé, tan cierto como ahora es de día, que

Durandarte acabó los de su vida en mis brazos, y que después de muerto le saqué el corazón con mis propias manos; y en verdad que debía de pesar dos libras, porque, según los naturales, el que tiene mayor corazón es dotado de mayor valentía del que le tiene pequeño. Pues siendo esto así, y que realmente murió este caballero, ¿cómo ahora se queja y suspira de cuando en cuando como si estuviese vivo? (Cervantes, 2004, p. 725).

A continuación, la tonicidad crece aún más con las expresiones con signos de admiración de Durandarte, y la forma en que también el caballero muerto se refiere a su corazón, sacado de su pecho por Montesinos "ya con puñal, ya con daga", después de que su ánima fuera "arrancada".

Esto dicho, el mísero Durandarte, dando una gran voz, dijo:

¡Oh, mi primo Montesinos!

Lo postrero que os rogaba,

Que cuando yo fuere muerto y mi ánima arrancada,

que llevéis mi corazón

adonde Belerma estaba, sacándomele del pecho,

ya con puñal, ya con daga.

(Cervantes, 2004, pp. 725-726).

Seguidamente, la tonicidad sigue manteniéndose fuerte por usar otro código de la pasión, uno somático (Fontanille, 2004, p. 188), en tanto se hace alusión a una reacción pasional en el rostro de Montesinos ("con lágrimas en los ojos", "con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían de haberos andado en las entrañas"), así como por el uso de un adjetivo superlativo absoluto ("carísimo primo mío"):

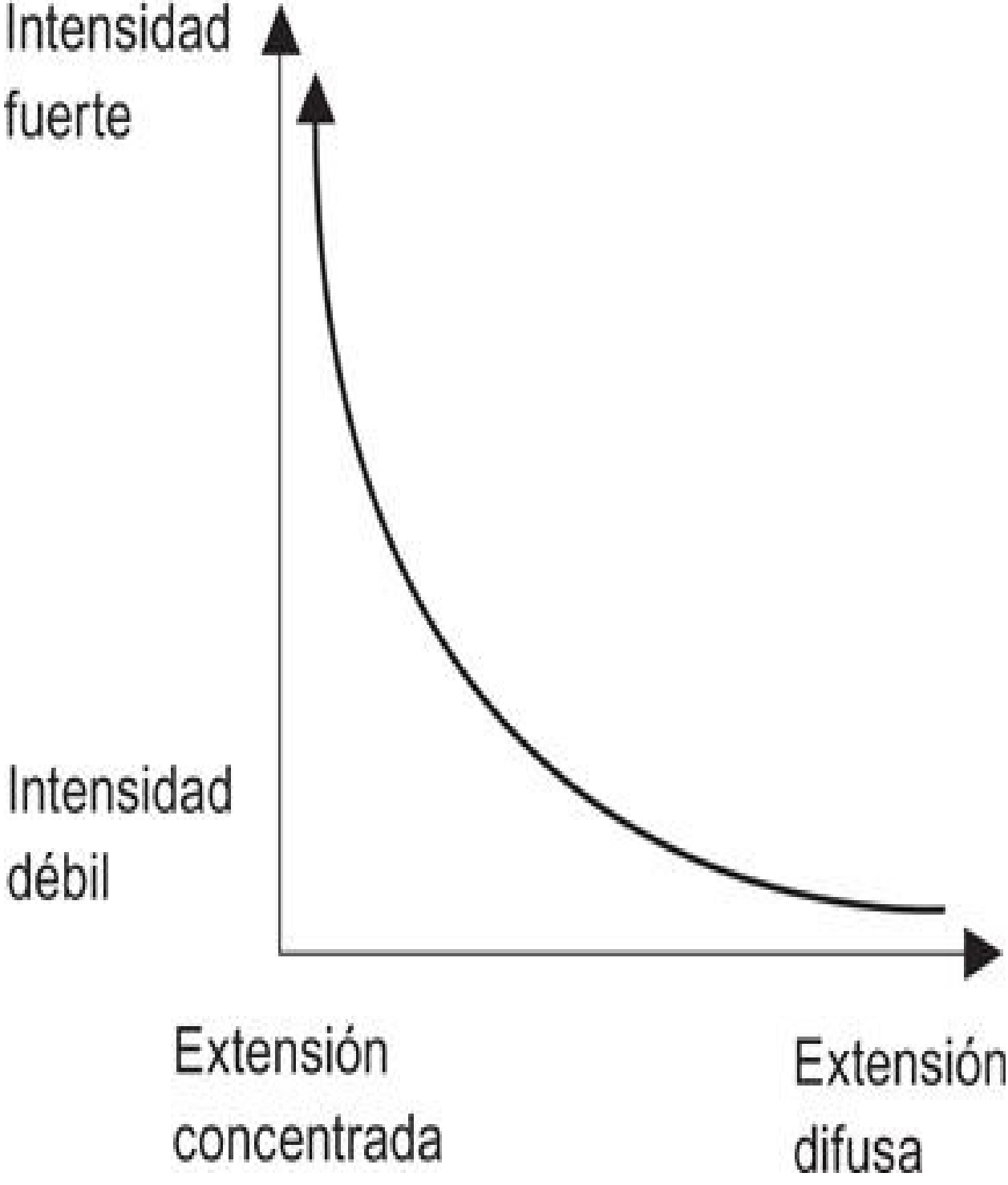
Oyendo lo cual el venerable Montesinos se puso de rodillas ante el lastimado caballero, y, con lágrimas en los ojos, le dijo: “Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que me mandastes en el aciago día de nuestra pérdida: yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañizuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían de haberos andado en las entrañas (Cervantes, 2004, p. 726).

Como se nota, aquella intensidad tónica llega a un pico en complemento a una reducción de la extensión espacial. Pasamos de la representación del prado en el interior de la cueva de Montesinos, al palacio, a la sepultura de mármol y finalmente a la conversación entre Montesinos y Durandarte, que sobre todo gira alrededor de lo que el primero hizo con el corazón del segundo, todo referido con códigos pasionales cada vez más tónicos. No es casualidad que Quijote enfatice en su relato el poderoso vínculo de esas imágenes de sueño con su sensorialidad: siente las imágenes alucinatorias con su sentido de la vista y del tacto: “porque lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos” [cursivas mías] (Cervantes, 2004, p. 730).

De cualquier forma, se percibe que tanto en la cueva de Montesinos como en el club Silencio, se llega a un esquema de ascendencia: de una extensión difusa se pasa a una concentrada, de una intensidad débil se pasa a una fuerte, tal como se nota en el siguiente gráfico:

Evolución del esquema tensivo en la secuencia del club Silencio y del ingreso de Quijote a la cueva de Montesinos[1]

Esquema de ascendencia



Intensa lentitud

Si analizamos el tiempo de la obra de Cervantes en términos tensivos, podemos ver cómo en la secuencia de la cueva de Montesinos se trabaja el tempo, es decir, la velocidad: sea la lentitud o sea la rapidez. La configuración temporal dilatada en Don Quijote de la Mancha muchas veces se ve acompañada por un tempo pausado, para enfatizar la gran cantidad de tiempo que don Quijote, tranquilamente o sin aspavientos, se la pasa leyendo novelas de caballería: “se le pasaban las noches leyendo de claro en claro” [del ocaso al amanecer] (Cervantes, 2004, p. 29) o pensando en Dulcinea: “Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados” (Cervantes, 2004, p. 78). En el palacio cristalino de Montesinos, se crea una sensación ceremonial: “El continente, el paso, la gravedad y la anchísima presencia, cada cosa de por sí y todas juntas, me suspendieron y admiraron” (Cervantes, 2004, p. 724), “era la señora Belerma, la cual con sus doncellas cuatro días en la semana hacían aquella procesión y cantaban o, por mejor decir, lloraban endechas sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su primo” (Cervantes, 2004, p. 728).

En el palacio de Montesinos, además, Quijote hace referencia a un paso lento del tiempo, que se contradice con la velocidad temporal que percibe, por el contrario, Sancho Panza:

—¿Cuánto ha que bajé? —Preguntó don Quijote.

—Poco más de una hora —respondió Sancho.

—Eso no puede ser —replicó don Quijote—, porque allá me anocheció y amaneció y tornó a anochecer y amanecer tres veces, de modo que a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra.

—Verdad debe de decir mi señor —dijo Sancho—, que como todas las cosas que

le han sucedido son por encantamento, quizá lo que a nosotros nos parece un hora debe de parecer allá tres días con sus noches (Cervantes, 2004, p. 729).

La lentitud está asociada sobre todo a los estados de profunda introspección (de ensueño, de fantasía, de carácter onírico) de don Quijote. Esa misma lentitud con la que el anfitrión del club Silencio dirige su artificio teatral. Dicho personaje lleva a cabo la presentación de su surreal show con una modulación de voz pausada y movimientos corporales no muy veloces. La fuerte intensidad del club Silencio, al igual que en las aventuras "psicodélicas" de la cueva de Montesinos, reside más bien en la tonicidad con la que se trabajan algunos elementos escénicos absurdos y por lo mismo con un aura de sueño: la presencia del trompetista que toca su instrumento y después deja de hacerlo, a pesar de que seguimos escuchando su interpretación, el emotivo playback con una canción que supuestamente interpreta la cantante Rebekah del Río, o el humo que rodea al anfitrión mientras mira frontalmente en gesto de hipnotista.

Ambos textos desarrollan funciones veridictorias (Blanco, 2003, p. 129). Tanto en la secuencia del club Silencio como en el capítulo respectivo de la cueva de Montesinos se pasa de la función Espejismo ("no es lo que parece") a la función Simulacro ("parece lo que no es"). Betty y Rita se encuentran ante espectáculos musicales de Espejismo, dado que cuando el trompetista "toca" su instrumento o Rebekah del Río "canta" el tema "Llorando" no es que realmente ejecuten esas piezas musicales, sino que parece que las interpretaran. Eso se evidencia justamente cuando después se confirma el Simulacro, dado que posteriormente, se nota, cuando el trompetista aleja su instrumento de la boca y Rebekah se desmaya, que los temas musicales que Betty y Rita escuchan son parte de un playback. Se confirma que lo que parecería ser una interpretación musical no lo es. El Quijote también se encuentra en la cueva con un Espejismo: el prado y el palacio que incluye a personajes como Montesinos o Durandarte no son lo que parecen: el encuentro real con personajes de las ficciones que ha leído. A la salida de la cueva, Sancho Panza, como se constata en el anterior fragmento citado de la obra de Cervantes, hace notar el Simulacro, dado que mientras Quijote señala haber estado en la cueva durante tres días, Sancho manifiesta que su pareja de aventuras solo ha estado poco más de una hora. Se confirma así, de manera muy clara, que lo experimentado por Quijote solo parecía ser algo que

no es. Los dos textos son metaficciones que dejan ver las costuras, los trazos, la preparación con que determinados personajes elaboran sus imágenes ficcionales/ teatrales; pues son imágenes alumbradas por el sueño.

En ese sentido, el club Silencio y la cueva de Montesinos funcionan como cavernas platónicas porque las ocurrencias fantásticas que se perciben en aquellos espacios tan cerrados como un teatro (pero también como una sala de cine), son tomadas como verdad por Betty/Rita y por Quijote a pesar de que no son más que un artificio producido por el estado de sueño. Ello explica también que la obra de Cervantes, al igual que la película dirigida por David Lynch, aluda a elementos teatrales para ver cómo se confunde la realidad con la ficción: el encuentro con los hombres disfrazados en la carreta de las "Cortes de la Muerte", quienes serán parte de un auto sacramental; el disfraz de Caballero de los Espejos que toma el bachiller Sansón Carrasco para disuadir al Quijote de seguir en sus delirantes aventuras; la teatralización del mundo caballeresco montada por los duques para fortalecer las ideas fantasiosas del protagonista; los espectáculos de danza con disfraces en las bodas de Camacho, etcétera. Ello, pues, justifica tanto en el club de la película como en la cueva de la novela, el empleo de un esquema tensivo de ascendencia: se pasa de una intensidad débil a una fuerte, y de una extensión difusa a otra concentrada, porque hay una tonicidad máxima que se encuentra en una reducida extensión espacial de reminiscencias teatrales. Dichos textos, cinematográfico y literario, acuden a esas referencias escénicas porque reflexionan sobre la ficción como un artificio que se confunde con la realidad.

El deber y la fantasía

El narrador/editor de la novela cita a Cide Hamete Benengeli para referir que finalmente el Quijote, cerca al momento de su fallecimiento, señaló que la historia de la cueva de Montesinos fue elaborada por el "hidalgo caballero" solo porque se acomodaba a las historias que él había leído:

Tú lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que [Quijote] se retractó de ella [la historia de la cueva] y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias (Cervantes, 2004, p. 734).

Ello pues recuerda aquella escena de El camino de los sueños en la que Betty le dice a Rita que llamará a la policía para averiguar datos del accidente automovilístico que esta sufrió, haciéndose pasar por otra persona, tal como en los filmes: "¡Vamos! Será como en las películas. Aparentaremos ser otra persona…" ["Come on. It'll be just like in the movies. We'll pretend to be someone else…"]. Como El Quijote, Betty desea amoldar la realidad a una puesta en escena.

Montesinos es un sujeto actancial que, además, en aquel palacio de la cueva, modaliza al Quijote con un deber hacer, le ordena que revele los secretos de dicha cueva, al decirle:

Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada la cueva de Montesinos: hazaña sólo guardada para ser acometida de tu

invencible corazón y de tu ánimo estupendo [cursivas mías]. Ven conmigo, señor clarísimo, que te quiero mostrar las maravillas que este transparente alcázar solapa de quien yo soy alcaide y guarda mayor perpetua porque soy el mismo Montesinos, de quien la cueva toma nombre (Cervantes, 2004, p. 724).

Así como los caballeros andantes de la literatura leída por Quijote le dan imaginariamente normas de comportamiento en su vida, Montesinos espera que él realice determinadas acciones, que además pasan por acabar con el encantamiento echado sobre él, Durandarte y otros personajes por las obras del mago Merlín:

Montesinos, viéndome suspenso mirando al del sepulcro, me dijo: “Este es mi amigo Durandarte, flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo. Tiénele aquí encantado, como me tiene a mí y a otros muchos y muchas, Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo (Cervantes, 2004, p. 725).

Nótese que el personaje del vaquero de El camino de los sueños actúa en la película como Montesinos en la novela: le dice a otro personaje lo que debe hacer. En la secuencia en que Diane va a despertar de su sueño, el cowboy aparece por su puerta y le dice “Hey nena, es hora de levantarse” [“Hey pretty girl, time to wake up”]. El vaquero es un ser de ficción pero que a la vez se convierte en un actante de control con respecto a los actos de despertar y soñar de dicho personaje femenino. La conduce de la intensidad eufórica del sueño a la disfórica de su realidad; de la amplia extensión imaginaria y onírica a la difusa extensión de calles y platós en la que ya no la vemos como Betty sino como Diane Selwyn, una actriz sin suerte y humillada por Camilla Rhodes, la mujer que ama. Asimismo, la película de David Lynch, como la obra de Cervantes, se desarrolla en parte con una narración episódica. Don Quijote de la Mancha se desvía del tronco narrativo principal (las aventuras de Quijote con Sancho) para incluir relatos que Quijote u otros personajes cuentan (los del cautivo, del “Curioso impertinente”, de la pastora Marcela, etcétera):

Evidentemente no todas las novelas dentro de la novela persiguen un mismo fin ni todas están igualmente integradas al curso de la acción principal. Algunas, como las de Luscinda-Cardenio y Fernando-Dorotea o la del Caballero del Verde Gabán, están perfecta y naturalmente integradas a las aventuras de don Quijote y Sancho. Pero hay otras, como la de El curioso impertinente o la de El cautivo, que parecen ser meras digresiones del argumento dominante (Lara, 1988, p. 14).

El camino de los sueños también se desvía hacia otros relatos que no tienen una relación directa con las historias de Betty/Rita y Diane Selwyn/Camilla Rhodes. De la misma forma en que las ya referidas "regiones de la imaginación" de Félix Martínez Bonati componen Don Quijote de la Mancha a la manera de principios de estilización característicos de diversos géneros narrativos (caballeresco, pastoril, picaresco), aparecen también, como si fueran dichas regiones, géneros que se alternan o fusionan en la película: film noir, horror, melodrama, etcétera.

Uno de esos relatos insertados en la historia principal es el que cuenta los avatares, que recuerdan mucho el criminal cine negro norteamericano, del director de cine Adam Kesher (Justin Theroux), quien justamente se encuentra con el vaquero en un lugar desértico y nocturno. Dicho personaje realiza con Kesher un contrato unilateral, es decir, le propone que siga realizando su película bajo la obligación de aceptar las condiciones impuestas por la productora de los hermanos Castigliane (que acepte así no quiera la inclusión de una determinada actriz en el papel principal), lo que finalmente es aceptado por el cineasta. El vaquero le dice:

Quiero que vuelvas al trabajo mañana. De todas formas buscabas a una actriz principal. Hazles audiciones a muchas muchachas para ese papel. Cuando veas a la muchacha que te mostraron esta mañana dirás: "Ella es la muchacha". El resto del reparto puede permanecer igual. Eso puedes decidirlo tú. Pero tú no puedes elegir a la actriz principal. Ahora bien, me verás una vez más si haces las cosas bien. Me verás dos veces más si haces las cosas mal. Buenas noches[2].

El vaquero, un personaje central de todo un género cinematográfico como el wéstern, le dice a otro personaje lo que debe hacer. Algo muy similar ocurre en el capítulo LXIV de la segunda parte de la obra cervantina, en el que el bachiller Sansón Carrasco se disfraza del Caballero de la Blanca Luna, es decir, se hace pasar como un personaje de literatura caballeresca, para inducir al Quijote a que deje de realizar sus aventuras de inspiración ficcional.

Entre el Caballero de la Blanca Luna y Don Quijote, como entre el vaquero y Adam Kesher, también se establece un contrato unilateral, en el cual el protagonista, al igual que el cineasta que aparece en El camino de los sueños, no puede elaborar su ficción de la forma precisa en que lo desea. Aquel caballero le propone a Quijote que en caso de que la pelea sea perdida por este, se vería obligado a dejar las actividades caballerescas:

y si tú peleares y yo te venciere, no quiero otra satisfacción sino que, dejando las armas y absteniéndote de buscar aventuras, te recojas y retires a tu lugar por tiempo de un año, donde has de vivir sin echar mano a la espada, en paz tranquila y en provechoso sosiego (Cervantes, 2004, p. 1045).

Una vez que Quijote acepta el reto del Caballero de la Blanca Luna le dice: “con las condiciones que habéis referido acepto vuestro desafío…” (Cervantes, 2004, p. 1046) y termina a continuación derrotado, acepta la exigencia de su contrincante vencedor: “sólo me contento con que el gran don Quijote se retire a su lugar un año, hasta el tiempo que por mí le fuere mandado, como concertamos antes de entrar en esta batalla” (Cervantes, 2004, p. 1047).

El narrador, así, describe cómo Sancho percibe la derrota y el fin de las aventuras de su compañero: “Veía a su señor rendido y obligado a no tomar armas en un año; imaginaba la luz de la gloria de sus hazañas escurecida, las esperanzas de sus nuevas promesas deshechas, como se deshace el humo con el viento” (Cervantes, 2004, p. 1048).

Una entidad que evoca una tradición mítica y narrativa, tanto en la novela como en la película, exige cuál debe ser la ruta de vida más allá del mundo de la ficción.

Capítulo 6

Don Quijote marcha hacia la hipermodernidad

Algunas de las películas analizadas demuestran que el cine metaficcional contemporáneo otorga al cine o al video la misma condición de fuente de intensidad tónica que Don Quijote de la Mancha le daba al libro. Alonso Quijano se recluye a leer apasionadamente libros de caballería, hasta el punto de perder la cordura e imaginar que el mundo que lo rodea es como aquel que atestigua las aventuras de un Amadís de Gaula o un Belianís de Grecia. Igualmente, el Timothy Treadwell de Grizzly man encuentra en el video la forma de concentrar en su imagen su pasión por los osos, que los ve como sus amigos. Por su parte, los dos villanos de Scream también se presentan como personajes inicialmente encerrados a consumir obsesivamente películas de terror, hasta el punto de percibir todo lo que los rodea como si se rigiera bajo las leyes de una cinta sobre asesinos en serie.

Por ello, Don Quijote de la Mancha antecede la visión literaria/cinematográfica de un mundo contaminado ficcionalmente, tal como ocurre en El mal de Montano de Vila-Matas, que muestra a un personaje que quiere convertirse en "carne y hueso" de la literatura para preservarla de su posible desaparición, a inicios del siglo XXI, en el interior de su "triste figura"; pero también como sucede en el filme Esplendor americano de Springer Berman y Pulcini, que se presenta como un documental sobre el historietista Harvey Pekar, pero que incluye insertos de ficción que cuentan su vida con actores dramáticos y, de alguna manera, tal como fue retratada en sus propios cómics. Es decir, la representación de la vida de dicho artista se ve cruzada, moldeada, esbozada como si fuera un conjunto de trazos de alguna ficción historietística. Son textos que entienden la realidad como si fuera un mundo manejado bajo las reglas de alguna diégesis.

Así, todos aquellos personajes literarios y cinematográficos se reflejan como cuerpos que perciben aquello que los rodea en un sentido amplificante: a medida que captan todas las presencias a su alrededor, las miran tónicamente, por apreciarlas como entidades de fantasía narrativa. El mundo en toda su extensión se vive más intensamente si se le comprende como ficción, o en todo caso bajo las “normas” de esta.

En un pasaje del libro, Federico Jeanmaire menciona que el tema de Don Quijote de la Mancha es la delgada frontera que separa a la verdad de la mentira, a la realidad de la imaginación. En esa línea, Mario Vargas Llosa justamente comenta que “las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que solo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es” (Vargas Llosa, 1996, p. 7).

Agregando, además, que “Todas las novelas rehacen la realidad embelleciéndola o empeorándola” (Vargas Llosa, 1996, p. 9).

En el capítulo I de la primera parte de Don Quijote de la Mancha, el narrador precisamente plantea la necesidad de que “basta que en la narración de él [se refiere a Quijote] no se salga un punto de la verdad” (Cervantes, 2004, p. 28). A propósito de la verdad y la mentira, en el tercer capítulo de la segunda parte de la novela, el bachiller Sansón Carrasco conversa con Quijote y Sancho sobre las aventuras que Cide Hamete Benengeli ha escrito sobre ambos. Ese diálogo, justamente, propone una reflexión sobre el vínculo de la ficción con la verdad y la mentira, y que recuerda la distinción entre poesía e historia que propuso Aristóteles en su Poética. A propósito de esa diferencia, el bachiller dice:

—Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad alguna cosa (Cervantes, 2004, p. 569).

La verdad de las mentiras

En aquel capítulo, don Quijote se queja de que los relatos de Cide Ha-mete Benengeli no se ajusten a los hechos tal como ocurrieron, señalando inexactitudes u omisiones, razón por la cual acusa al historiador moro de ignorante e irresponsable en la forma de contar sus aventuras: "—Ahora digo —dijo don Quijote— que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere" (Cervantes, 2004, p. 571).

Así, acusa al historiador inquisitorialmente, como si se tratara de un blasfemo, porque, según él, una historia debe decir verdades y no mentiras, dado que afirma que Dios está en la verdad:

—A escribir de otra suerte —dijo don Quijote—, no fuera escribir verdades, sino mentiras, y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados como los que hacen moneda falsa; y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos (…) La historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos (Cervantes, 2004, pp. 572-573).

Siguiendo las palabras anteriormente citadas de Vargas Llosa, Don Quijote de la Mancha muestra "la verdad de las mentiras"; es decir, confirma que la verdad de la ficción es la imposibilidad de decir la verdad, así como de no mentir. La ficción siempre tiende a omitir algunos hechos en lugar de otros, y al convertirlos en palabras crea su propia realidad. Según Daniel Eisenberg, la otra "verdad" que revela la obra de Cervantes en cuestión es la de los libros de caballería, copados de situaciones fantásticas e imposibles y mostrando, por el contrario y comparativamente, situaciones más verosímiles:

Puede explicarse (…) como respuesta a los libros de caballería. Éstos estaban llenos de gente y lugares increíbles, fantasías, magia; Cervantes intentó combatirlos y sustituirlos descubriendo su falsedad, y ofreciendo en su lugar verdad, realidad o por lo menos verosimilitud (…) La falsedad de la literatura caballeresca, sin embargo, se demuestra constantemente por su contraste con la realidad del mundo. En el mundo real los caballos no vuelan (…) el yelmo de Mambrino no existe, y es ridiculizado por el uso de la bacía del barbero en su lugar. La cueva de Montesinos lógicamente está llena de murciélagos y cuervos (…) y sus residentes encantados no son más que personajes en el sueño de Don Quijote (Eisenberg, 1995, pp. 85-86).

Esa conversión de la verdad en ficción sobre la que reflexiona la obra protagonizada por el "Caballero de la Triste Figura" es la que se hace patente tanto en el cine como en la literatura contemporáneos. Grizzly man, si bien es un documental, se acerca a la vida del activista Timothy Treadwell como si fuera una ficción a la cual descomponer por la voz narradora en off, mostrando la fantasía que estimulaba la vida del temerario personaje y que lo llevaba a sentir ese "mundo de los osos" como armónico y perfecto, sintiéndose como un ser salvaje más pero con la posibilidad de dejar "prueba" de ello en sus videos. No obstante, él es representado y referido en el documental como uno de esos personajes locos que aparecían en las ficciones cinematográficas de Werner Herzog, como Fitzcarraldo o Aguirre. Se muestra a un hombre en situaciones reales, pero que son vistas como ficcionales, por la manera en que Timothy actuaba ante la cámara, como si estuviera en un plató. Para Grizzly man la vida de aquel temerario activista es como una ficción.

Los asesinos en serie de Scream igualmente actúan "teatralmente", como si fueran los criminales que aparecen en sus filmes predilectos, en el interior de un filme que, como Don Quijote de la Mancha, expone "la verdad de las mentiras" de las slasher movies, mostrando sus absurdas convenciones de género para burlarse de ellas. Asimismo, la Betty de El camino de los sueños es una actriz que usa sus talentos histriónicos para ayudar a Rita a recuperar su memoria. Para ellos la vida, como la del Quijote, es ficción; sin embargo, la reflexión

metaficcional sobre la verdad y la mentira en la novela de Cervantes se extiende a otros relatos cinematográficos actuales, que plantean que los lenguajes de la ficción y el documental son equivalentes, o en todo caso igual de mentirosos.

En la cinta brasileña Juegos de escena (2007) del realizador Eduardo Coutinho, el mismo cineasta aparece en el encuadre entrevistando a mujeres en un tablado teatral, cada una de las cuales relata su vida. Si bien hasta ahí todo parece ser un documental, dichos testimonios se van intercalando con los relatos de actrices que repiten la narración de aquellas mismas historias contadas por mujeres comunes y corrientes. Así, las expresiones ficcionales o documentales son igualmente entendidas como puestas en escena (de ahí el marco teatral en el que aparecen las actrices y las mujeres invitadas).

Es la misma situación que se plantea en otra cinta referida en uno de los capítulos del libro, la iraní El espejo de Jafar Panahi, que aparentemente transita de la ficción al documental sin que sepamos con certeza si muchos de los hechos retratados en las películas fueron ensayados o no, ficcionales o no. Ambas películas, de manera distinta, aparentan contar una historia “real”, pero con mentiras o ambigüedades. Parecen estar narradas por un Hamete Benengeli “cinematográfico”, que no pretende contar los hechos tal como ocurrieron, y aparece más como un “ficcionalizador” de la realidad que como un escrupuloso historiador.

En la literatura de las últimas décadas está pasando lo mismo que con el cine y bajo un influjo evidentemente quijotesco. El Rafael Delucchi, quien siente que vive dentro de una ficción cinematográfica y protagoniza Sueños bárbaros de Rodrigo Núñez Carvallo, se ve envuelto en una narración de hechos que al parecer sí ocurrieron fuera de la ficción, con otros que no, y lo mismo podríamos decir de los diarios y testimonios que componen Los detectives salvajes de Roberto Bolaño.

Yo no soy yo

Ya se ha mencionado cómo en la llamada “literatura del yo” y sobre todo en la autoficción, los límites entre la verdad y la mentira, entre la ficción y la autobiografía, son vagos e imprecisos. Los “yos” que narran Soldados de Salamina de Javier Cercas o El mal de Montano de Enrique Vila-Matas son identificables con dichos autores, pero con engaños. Cuando el segundo narrador de la obra de Vila-Matas, el del segundo capítulo, afirma que el narrador del primero es una invención suya, en el fondo nos lleva a una reflexión importante sobre el “yo” literario: el “yo” que aparece en el texto no es el “yo” del autor. Eso recuerda aquel pasaje de la revista Victrola de Virgilio Piñera y Witold Gombrowicz que afirma a propósito del “yo” de Marcel Proust lo siguiente:

A fin de evitar malentendidos pongo en conocimiento del público que yo no soy yo. Yo, hace ya bastante tiempo que dejé de ser yo para ser Marcel Proust (siempre me encantó Proust). Si alguno de mis enemigos se empeñase en afirmar que yo soy yo, no le den crédito alguno, pues ya saben ustedes quién soy yo. Muchísimas gracias (Virgilio Piñera/Witold Gombrowicz, Victrola: Revista de la Insistencia).

En el “estadio del espejo” de Jacques Lacan se afirmaba que un bebe finalmente llegaba a reconocerse en el reflejo que mira en un espejo. Por el contrario, lo que se nota en varias de las novelas referidas en este texto, y a propósito de lo que ocurre con los narradores mencionados de El mal de Montano, es que el libro es visto también como un espejo, pero como uno deformante, como aquellos que se encuentran en las ferias. Nos sugiere la idea de un “yo” que realmente no se reconoce en el “yo” que narra la obra. Es bueno apuntar que Don Quijote de la Mancha ya había planteado un juego metaficcional en el que el “yo” no es más que la evidencia de un simulacro. El “yo” que interrumpe su narración porque perdió los manuscritos de la historia sobre don Quijote, y la sigue una vez que encuentra los relatos de Benengeli, pero abriendo paso a los personajes que hacen las veces de un “yo” que van intercalando relatos autónomos en toda la obra. Se trasluce así una operación semiótica tanto en la obra de Cervantes como

en otros textos literarios en la que se identifica la diferencia entre el “yo” del narrador y el “yo” del autor:

La presencia del narrador se aprecia de inmediato, pues el autor, el que Greimas identifica como “de carne y hueso”, no puede encontrarse en el lugar y en el tiempo de los acontecimientos que narra. Incluso cuando narra en primera persona, uno es el que narra y otro el que hace. Como consecuencia, el sujeto que ve, y que viendo narra, es un sujeto construido por el enunciador e instalado en el discurso por desembrague (Blanco, 2009, pp. 47-48).

El “yo” como objeto lúdico o experimental en la novela de Cervantes es algo que se ha mantenido en la literatura hasta estos días, pero que también ha sido recogido por el cine. El “yo” representado en el documental Tarnation es un reflejo del mismo director, Jonathan Caouette, pero que aparece atravesado por efectos visuales que semejan visiones psicodélicas, mientras que el “yo” que narra con voz en off ese diario videográfico llamado Viajo porque necesito, vuelvo porque te amo (2010) de los brasileños Marcelo Gomes y Karim Ainouz, es un “yo” que entra en una dinámica próxima a la autoficción, dado que al parecer no se identifica con alguna persona en particular que exista más allá de la película, a pesar de que su relato acompaña fotografías que se van sucediendo a la manera de un encadenamiento documental.

Don Quijote como "falso documental"

A propósito de "la verdad de las mentiras", Don Quijote de la Mancha es además un claro precursor de un tipo de cine muy de moda hoy en día que se conoce como falso documental o mockumentary, que se convierte en una propuesta metaficcional en tanto altera las convenciones de la ficción, juega con la forma de representarla:

La característica fundamental de los mockumentaries es que en todo momento existe en ellos la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza, por mucho que participen de las estrategias de veridificación del texto documental. En los mockumentaries se emprenden osadas investigaciones, los testimonios hablan dirigiéndose a la cámara y el aparato técnico de registro del cine está, aunque manifiestamente presente, a veces en off. Sin embargo, siempre hay algo en el mockumentary que se refiere y revela su impostura (Sánchez, 2001, p. 13).

En la literatura contemporánea hay equivalentes del mockumentary. La literatura nazi en América de Roberto Bolaño se presenta como un diccionario de literatura, pero sobre vidas y obras que jamás existieron, por lo que un lector con un cierto conocimiento de la literatura del continente en el siglo pasado, puede darse cuenta del carácter engañoso de la obra. El libro-objeto peruano llamado La grabadora. The sound of periferia (2006), escrito por el poeta Diego Otero (con la intervención gráfica y musical de José Antonio Mesones y Santiago Pillado-Matheu, respectivamente), se presenta como una publicación que recopila una serie de documentos sobre una escena peruana de música rock en la época del gobierno de Juan Velasco Alvarado que en realidad nunca existió. Así, aparece un personaje llamado Liam Penrose, crítico extranjero que sorpresivamente descubre archivos musicales de aquella visionaria pero en realidad ficticia escena, que lo deja obnubilado y lleva a conocer un personaje central en aquel movimiento musical: el megalómano Pablo Muro.

Nótese que en Don Quijote de la Mancha el narrador indica que Quijote sí existió, más allá del mundo de las páginas del "manuscrito hallado" de Hamete Benengeli. Lo mismo ocurre en La grabadora…, dado que se hace referencia a un crítico musical que está ante "archivos musicales hallados" que le permiten descubrir la vida y obra del tal Pablo Muro, un personaje tan delirante como el Quijote. La novela de Cervantes es precursora de aquellos relatos en los que un personaje encuentra un texto (literario, cinematográfico, musical) que le permite reconstruir la vida (imaginaria, por supuesto) de un personaje que oscila entre el arte del lenguaje y la locura.

Y un mockumentary (o "mofumental" como dicen algunos —mezcla de "mofa" y "documental"—) que es muy próximo a ese recurso del "texto hallado" en Don Quijote de la Mancha es Borat (2006) de Larry Charles. Este falso documental se presenta como una recopilación de archivos videográficos registrados por Borat, un periodista de Kazajistán de comportamiento loco y primitivo, que si bien interactúa con diversas personas de calles norteamericanas, "de la realidad", es la encarnación acometida por un actor inglés, llamado Sacha Baron Cohen. La película se basa en el ya referido recurso del found footage (metraje encontrado), pero revela a un personaje que como Quijote oscila entre un mundo que imagina tan básico e incivilizado, como el del Kazajistán representado en la película, y otro moderno y tecnologizado como el de Estados Unidos. Piensa que el agua del inodoro es para lavarse la cara, o que un hombre puede forzar a una mujer, incluso muy en contra de su voluntad, a casarse con él. Borat, sujeto de fisonomía alargada como el hidalgo caballero, tiene la singular misión de conocer cómo es la vida en los Estados Unidos, y registrarla en video, acompañado de un paisano tan gordo como el Sancho Panza que uno percibe cuando lee la novela. Borat está contada como una película de carretera (road movie), con esos dos personajes, gordo y flaco, viviendo aventuras disparatas en medio de un espíritu errante, viajando de un lugar a otro. El protagonista del falso documental, crea su propia Dulcinea: ve a la voluptuosa Pamela Anderson en la televisión y decide conocerla para obligarla a contraer matrimonio. Ese constante tránsito del personaje por las carreteras de Estados Unidos está motivado por su rubia y enigmática "musa televisiva".

Justamente, cualquier acto que realiza Borat lo registra con su cámara, y en eso

también recuerda al Timothy Treadwell de Grizzly man, en el que un “texto hallado”, específicamente un found footage, le sirve a la voz en off del documental para reconstruir la historia de un personaje loco como el “interpretado” por Alonso Quijano. Pero lo más importante en el personaje central del documental de Werner Herzog es cómo se vale del video para crear su soñada fantasía, de reflejarse como alguien prácticamente mimetizado con los osos. Otros personajes metaficcionales del cine contemporáneo parecen imitar al Quijote valiéndose de ficciones para convertir su vida precisamente en ficción, como los psicópatas de Scream, que se valen de su conocimiento de las slasher movies para vivir como en el interior de una de estas.

La crítica de la ficción

Otros personajes, como Casey, de Scream, asumen un rol crítico ante la ficción, juzgan su calidad. Ese es un rasgo muy característico de personajes como el cura y el barbero en el capítulo de la quema de libros en Don Quijote de la Mancha, y que también se nota en las secuelas de aquel filme. En Scream 2 (1997) varios personajes discuten si las secuelas en el cine pueden realmente ser mejores películas que sus predecesoras —Sansón Carrasco justamente llega a comentarle a Quijote, a propósito de una posible segunda entrega literaria sobre sus aventuras, que algunos comentan que “Nunca segundas partes fueron buenas” (Cervantes, 2004, p. 577)—, y en Scream 4 (2011) algunos anotan características del cine de terror del nuevo milenio, como su predilección por las escenas de tortura o su orientación a no quitarle la vida a personajes gays. En otras tendencias cinematográficas ocurre lo mismo. Los tres personajes protagónicos de Los soñadores (2003) de Bernardo Bertolucci viven la efervescencia de Mayo del 68 e imitan lo que les ocurre a ciertos personajes de películas que adoran, como Bande á part (1964) de Jean-Luc Godard. Tratan de reproducir acciones que ven en sus cintas favoritas, pero a la vez discuten el cine y hacen un ejercicio de crítica. Confrontan opiniones sobre si Buster Keaton fue mejor que Charles Chaplin, o alguno puede afirmar categóricamente, citando a Jean-Luc Godard, que el realizador Nicholas Ray “es el cine”.

Pero volviendo a Scream, lo que se nota es que esta cinta desencadenó una vena paródica quijotesca en el cine posterior. Scary movie (2000) de Keenen Ivory Wayans siguió con varias secuelas el estilo paródico de Scream sobre todo con respecto a subvertir las reglas de los relatos cinematográficos de terror. Shrek (2001) de Andrew Adamson y Vicky Jenson es una parodia de los cuentos de hadas como Don Quijote de la Mancha lo es de los textos de caballerías españoles. En lugar de un príncipe azul como héroe, hay un ogro mal oliente y antipático, en lugar de una princesa eternamente hermosa, hay una joven de la realeza que prefiere quedar con una apariencia de ogresa, mientras son acompañados por personajes populares del imaginario feérico en situaciones burlescas.

A lo largo de la saga iniciada por ese filme, el lobo feroz muestra actitudes fetichistas y siempre aparece vestido como la abuela de Caperucita Roja, mientras Pinocho sale del closet, y descubrimos que usa prendas interiores femeninas. Por ello, Don Quijote de la Mancha antecedió la posmodernidad literaria, al alterar las convenciones de un fenómeno de la cultura popular, como eran los libros de caballeros andantes (ya se apuntó además que una novela posmoderna como La tía Julia y el escribidor de Mario Vargas Llosa parodió las convenciones de géneros "subliterarios" como la novela rosa y el folletín) y aun así convertirse en obra de arte:

Cervantes fue el primer escritor en dominar la novela y aunque en los círculos académicos se sigue debatiendo si el iniciador del género fue Homero o Heliodoro, Petronio o Ariosto, Sidney o Rabelais, es Cervantes el que, heredando toda esta tradición épica y narrativa le pone fin a una serie de géneros envejecidos y obsoletos (principalmente la novela caballeresca, pero también deben incluirse el romance, la novela pastoril y la novela picaresca) y crea otro más egregio, vigoroso y acorde con los tiempos (Lara, 1988, p. 16).

A la manera del libro de Cervantes, Shrek es una invectiva contra los relatos clásicos para niños. Don Quijote de la Mancha, Scream y Shrek, siguiendo la jerga ya referida de Genette, son hipertextos que le exigen al enunciatario la competencia para identificar las referencias a hipotextos, con el objetivo de que descubra cómo estos son convertidos en un blanco de la sorna más subversiva.

El hipotexto parodiado puede dar elementos para ridiculizarlos, y convertirlos en objeto de humor. Ya se ha señalado que Don Quijote de la Mancha toma la violencia hiperbólica de Amadís de Gaula para humorizar con ella en las aventuras de Quijote y Sancho. Scream hizo lo mismo con las slasher movies, al representar cómicamente su dimensión gore. Eso es lo que ocurre también con otros fenómenos cinematográficos del género de terror, como las cintas splastick, que cruzan el estilo de las comedias de humor visual (gags) conocidas como slapstick, de golpes y caídas, como las de Charles Chaplin o los Tres Chiflados,

con la sangre y las vísceras que abundan en los llamados filmes splatter. Largometrajes como los de la saga de Posesión infernal (1980) de Sam Raimi o los filmes Mal gusto (1987) o Braindead (1992) de Peter Jackson son una muestra de ello: así como la novela de Cervantes absorbe la violencia heroica de los textos de caballería españoles para convertirla en violencia jocosa, de caídas y golpes con objetos contundentes en situaciones disparatadas, aquellos filmes plasman la violencia gráfica de las cintas splatter para transformarla en un medio de humor, con personajes que cómicamente se resbalan con tripas o mutilan, con gestos de personaje de cartoon, a muertos vivientes o a seres poseídos por fuerzas diabólicas. En ese sentido, Don Quijote de la Mancha también antecede ese humor posmoderno que se ríe de aquello que en otro género, distinto al usado en una obra determinada, resulta crudo, grave, solemne o serio.

El espíritu metaficcional quijotesco en el cine se percibe en sus coincidencias con aquello que Severo Sarduy definía como lo "neobarroco" en parte de la literatura de escritores como Lezama Lima, García Márquez o Cabrera Infante. Para Sarduy, lo "neobarroco" es una recuperación por parte de la literatura latinoamericana del boom de las características barrocas de obras pertenecientes a poetas como Góngora y Argote o novelistas como Cervantes. Uno de los rasgos de lo "neobarroco" es la parodia, que Sarduy ayuda a definir con los ya referidos planteamientos de Mikhail Bakhtine sobre lo carnavalesco, y con el concepto de intertextualidad, que la relaciona con fenómenos metalingüísticos como la cita o la reminiscencia:

Según este autor [Bakhtine] la parodia deriva del género "seriocómico" antiguo, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco —de allí su mezcla de alegría y diversión— y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla (…) el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo "anormal", en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión. Las saturnales, las mascaradas del siglo XVI, el Satiricón, Boecio, los Misterios, Rabelais, por supuesto, pero sobre todo el Quijote: éstos son los mejores ejemplos de esa carnavalización de la literatura que el barroco latinoamericano reciente (…) ha heredado (…) En la carnavalización del barroco

se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro (…), es decir, como apuntaba Bakhtine, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura (Sarduy, 1984, p. 175).

Consideraremos en primer lugar la incorporación de un texto extranjero al texto, su collage o superposición a la superposición del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere: la cita; luego trataremos de la forma mediata de incorporación en que el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas su geología: la reminiscencia (Sarduy, 1984, p. 177).

Películas como Braindead, o las sagas de Posesión infernal, Scream, Scary movie o Shrek, procesan la sensibilidad barroca de Don Quijote de la Mancha al jugar con el lenguaje de los géneros que parodian (sean los de terror o de los cuentos de hadas) y convertirlos en objeto de humor festivo y exagerado, en medio de fusiones con otros géneros y de una multiplicidad de referencias, explícitas o no, a escenas, personajes o frases de aquellos textos que, por el contrario, resultan lejanos de una comicidad tan descarnada y frontal. Gran parte del cine contemporáneo es quijotesco por ser neobarroco, como lo fueron muchos libros del influyente boom latinoamericano.

Un metajuego

En la metaficción se trata de realizar travesuras con las convenciones narrativas. La ficción como juego que se plasma en la novela de Cervantes interrumpiendo la ficción justo cuando la pelea entre Quijote y el vizcaíno llegaba a un momento cumbre, para retomar la historia después, también recuerda otros experimentos del cine contemporáneo. En la película tailandesa Tropical Malady (2004) de Apichatpong Weerasethakul, los créditos no aparecen al final de la película, sino a la mitad —algo similar ocurre en The last movie (1971) de Dennis Hopper—. Historias que se cortan, se interrumpen, se fragmentan, para ser retomadas a continuación. Esa metaficcionalidad quijotesca está en las películas de hoy.

En relación también con esos rasgos de posmodernidad, antes de la existencia de la propia posmodernidad se debe apuntar que incluso el autor de la obra puede devenir en hipotexto. En Don Quijote de la Mancha se menciona la obra La Galatea y uno de los objetos cognitivos con los que tiene que contar el enunciatario consiste en que, tal como uno de los personajes de la propia novela lo indica, Miguel de Cervantes es en efecto su autor. La novela, así, antecede el fenómeno del cameo, que se basa en el hecho de que un personaje vinculado a la realización de una obra audiovisual aparezca en ella misma. Wes Craven tuvo así un gesto cervantino al aparecer vestido como Freddy Krueger en Scream, y otros cineastas han hecho lo mismo a lo largo de este medio audiovisual. Es común ver a directores como Alfred Hitchcock o Martin Scorsese autorrepresentados en sus propios filmes.

Se ha hecho referencia a un mundo contaminado ficcionalmente en una serie de textos cinematográficos y literarios. Pero los sueños representados en ellos también se ven infectados por la ficción. El acto de dormir es un actante de control que posibilita que el sueño sea fuente de intensidad tónica y eufórica, y de una amplia extensión imaginaria para un blanco: un cuerpo que lleva las marcas hasta hirientes de la ficción en el cuerpo. Quijote es envuelto por la visión de un prado y su emocionante encuentro con Durandarte en la cueva de Montesinos, mientras que la Diane Selwyn de El camino de los sueños es

invadida por un sueño en el que ya no es una actriz de suerte esquiva, sino una talentosa intérprete que sí es correspondida por la mujer que ama, mientras vive una aventura recorriendo Hollywood. Es la misma situación que vive George Valentin, el protagonista del filme El artista (2011) de Michel Hazanavicius, quien se aferra a seguir haciendo cine mudo en tiempos del sonoro, mientras, de pronto, queda dormido y siente que los rasgos de unas película con sonido se convierten en pesadilla. El sueño como ficción en Don Quijote de la Mancha es muy próximo a los estados oníricos que se ven en el cine.

Tanto El artista como La invención de Hugo Cabret (2011) de Martin Scorsese, cintas muy premiadas en el Óscar, plantean una construcción en abismo muy reminiscente de la que estructura Don Quijote de la Mancha. En una escena de aquella película de Scorsese, la inquieta Isabelle le dice al niño que da nombre al filme que desea vivir una aventura, más allá de la que existe en los libros que ha leído con fascinación. Ella, al igual que el "Caballero de la Triste Figura", desea transformar su existencia en una fantasía literaria. Por su parte, George Valentin, como el Quijote, ama vivir la realidad como una ficción anacrónica, como una película muda, hasta el extremo de poder extraviar la razón.

Los personajes de varias películas, al igual que en la relación que hay entre Quijote y Montesinos, quien le propone como acuerdo que revele al mundo los secretos de su cueva, realizan contratos unilaterales con fantasmas de la ficción. Un vaquero que parece salido de un wéstern le propone al cineasta Adam Kesher de El camino de los sueños aceptar la propuesta de no decidir cuál será la intérprete principal de su próximo filme, a cambio de no ser acosado mafiosamente por los hermanos Castigliane. Ese tipo de contratos narrativos con trasfondo metaficcional se han visto en el cine de las últimas décadas, con seres que salen desde una pantalla cinematográfica y ofrecen a personajes espectadores ingresar en esta. Como ya se indicó, una mujer interactúa con el héroe de una película que ve en una sala en La rosa púrpura del Cairo, y un niño vive aventuras en el interior de una cinta que veía en el cine, guiado por un personaje interpretado por Arnold Schwarzenegger en El último gran héroe.

Ficciones hipermodernas

En la actualidad, la construcción en abismo está muy ligada a lo que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy definen como cine hipermoderno:

Después de los años ochenta, en efecto, mientras la dinámica individuadora y mundializadora sacude el orden internacional, se configura la cuarta época del cine. La llamamos aquí hipermoderna, por referencia a la nueva modernidad que se construye […] La transformación hipermoderna se caracteriza por afectar en un movimiento sincrónico y global a las tecnologías y los medios, a la economía y la cultura, al consumo y a la estética. El cine sigue la misma dinámica […] el cine inicia su andadura como pantalla global […] En su significado más amplio, remite al nuevo dominio planetario de la pantallasfera, al estado-pantalla generalizado que se ha vuelto posible gracias a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Son los tiempos del mundo pantalla, de la todopantalla (Lipovetsky y Serroy, 2007, pp. 21-22).

A propósito de la “pantallasfera” o la “todopantalla” que mencionan Lipovetsky y Serroy con relación a estos nuevos tiempos que definen como hipermodernos, una cinta que refleja muy bien esa sensibilidad y que tiene varios puntos de conexión con Don Quijote de la Mancha es The Truman Show (1998) de Peter Weir. En ella vemos que Truman Burbank (Jim Carrey) es engañado por un programa de televisión. La mentira la crean de manera muy similar a la forma en que los duques de la segunda parte de la novela de Cervantes, con una serie de artificios teatrales, le hacen pensar al “Caballero de la Triste Figura” que el mundo que vive es tal cual como una ficción caballeresca. Aquel personaje cinematográfico vive, sin saberlo y desde que nace, en un gigantesco set de televisión, y así se convierte en objeto de un reality show visto por millones de personas alrededor del mundo. La engañosa puesta en escena en la que vive Truman, reflejada a través de las pantallas de televisión de todo el planeta, ya no es manejada por unos duques como los de Cervantes, pero sí por una gran compañía mediática, y la casa en la que vive y las calles que recorre no son en verdad un show de la realidad, sino un show del simulacro, un espectáculo de

aquello que “parece lo que no es”. Las apariencias que engañan a Quijote y Sancho en su visita al palacio de los duques también se presentan como un show de la realidad cuando en verdad son un show del simulacro. Por ello, Román Gubern resume lo anteriormente afirmado cuando dice: “la novela cervantina tiene como eje fundamental el imperio de las apariencias ilusorias inducidas por terceros. Y este rasgo nos conduce de modo directo al mundo del espectáculo audiovisual” (Gubern, 2009, p. 69).

¿Existen otros rasgos quijotescos en aquel “cine dentro del cine” que articula películas de una era en que las pantallas, de diferentes formas, tamaños y consistencias, se apoderan de la sensibilidad humana? Para Lipovetsky y Serroy, el cine hipermoderno está caracterizado por guiños, citas, alusiones y referencias al propio cine, un reciclaje del pasado planteado con cierta postura renovadora, y que además plantea, semióticamente hablando, la exigencia de un enunciatario competente cognoscitivamente para detectar las designaciones a otros filmes:

Lejos de reflejar un vacío creativo, el reciclaje del pasado pone al cine en una situación que le permite reinventarse sin cesar: ni repetición ni retroceso, sino lógica neomoderna que explota los recursos de lo antiguo para crear lo nuevo (Lipovetsky y Serroy, 2007, p. 129).

La alusión, el guiño, la cita, todo lo que destaca a modo de metalenguaje o de metarrepresentación se alzan como tendencia fundamental del hipercine (…) El cine no presupone ya un espectador ingenuo, sino un espectador “educado” por los medios, con lo que establece un efecto de complicidad, basado en una cultura de imágenes y de arquetipos comunes (Lipovetsky y Serroy, 2007, pp. 136-137).

Para ambos autores, las citas que abundan en el cine hipermoderno van más allá de la autorreferencia, son medios para expresar su propio devenir narrativo apoyándose en otras películas:

Pero la cita sobrepasa con mucho la simple autorreferencia: es en medida creciente un medio para que la película exprese lo que tenga que decir, léase desarrollar su propio movimiento narrativo apoyándose en otra película (Lipovetsky y Serroy, 2007, p. 130).

Los guiños, citas, alusiones y referencias de Don Quijote de la Mancha a una serie de obras pertenecientes a diversos géneros literarios, son actos recicladores pero a la vez renovadores de la literatura. ¿No es lo mismo que realizan con el cine películas de tiempos hipermodernos como algunas de David Lynch o Quentin Tarantino? El hidalgo caballero repite frases del Amadís de Gaula pero en situaciones que resultan más jocosas que épicas. Inland empire es un filme que cita un corto dirigido previamente por el propio David Lynch llamado Rabbits, pero al insertarlo se agregan nuevas escenas y se abre a nuevas interpretaciones con otros relatos que se suceden en la cinta y que no tienen que ver directamente con él. Quijote adquiere una apariencia semejante a la de los caballeros andantes como la Uma Thurman de Kill Bill (2003-2004) se viste a la manera del Bruce Lee que aparece en El juego de la muerte (1978). Pero la novela de Cervantes no es exactamente un texto de caballerías, por parodiarlo y cruzarse con otros géneros como el pastoril o picaresco. De igual modo, Kill Bill no es precisamente una cinta de artes marciales, dado que se hilvana con géneros tan distintos entre sí como el anime o el wéstern. Don Quijote de la Mancha se caracteriza por una construcción en abismo que, siglos atrás, ya poseía una sensibilidad de rasgos tanto posmodernos como hipermodernos, por exigir un tipo de enunciatario con el conocimiento suficiente para identificar las referencias a otros textos literarios, pero a la vez su transformación en un nuevo producto artístico, con rasgos de diversa fuente pero que en conjunto, mezclados, resultan únicos.

Precisamente, Lipovetsky y Serroy señalan que en un largometraje de Tarantino como Tiempos violentos (1994) hay una ironía distante en sus modos metalingüísticos. Sus personajes, como los sicarios Jules (Samuel Jackson) y Vincent (John Travolta), si bien recuerdan a peligrosos y hoscos criminales que aparecían en el cine negro norteamericano, resultan al final remedos burlescos, dado que uno de pronto se siente tocado por Dios para convertirse en un excéntrico predicador, y el otro torpemente dispara a un hombre de raza negra en

el interior de un automóvil, que termina inundado de sangre y que se desplaza, peligrosamente, a plena luz del día. La película toma distancia de las convenciones cinematográficas a las que se refiere para burlarse de ellas. De igual forma, la obra de Cervantes mira a lo lejos las convenciones de los textos de caballería españoles para ridiculizarlas, para contrastarlas con un mundo ficcional más "próximo" a la realidad, en la que no existen gigantes, sino solo molinos de viento. Asumir lejanamente los referentes ficcionales para reírse de ellos. Ahí está el antecedente hipermoderno en pleno renacimiento español.

Otros filmes recientes de Tarantino recuerdan a Don Quijote de la Mancha por ser obras de revisión genérica que a la vez apelan a la estructura de las cajas chinas. Los personajes de Cervantes podían contar relatos que se alejaban de la sensibilidad paródica y caballeresca del relato central y orientarse a otros géneros, como el pastoril o el picaresco. Kill Bill es una cinta próxima al género de artes marciales, pero de pronto aparece un relato de dibujos, contado al estilo de los animes, mientras que Bastardos sin gloria (2009) se presenta como una película bélica, pero uno de los personajes cuenta la historia, mostrada con imágenes en movimiento, de Hugo Stiglitz, un alemán que es mostrado en dicha historia como un asesino en serie de nazis. Es una historia breve y que se aleja de la historia principal, y a la vez es narrada como si se tratara de un argumento de otro género, a la manera de una delirante slasher movie.

La dimensión metaficcional de Don Quijote de la Mancha es por ello también precinematográfica. La aventura en la cueva de Montesinos, como la de Betty y Rita en el club Silencio de El camino de los sueños, recuerda la visión propia del espectador, quien se encuentra, tensivamente hablando, en la extensión concentrada de una sala de cine y experimentando una fuerte intensidad que brota con lo ilusorio. Por ello, Gubern compara las visiones de Quijote en dicha cueva con la cinematográfica, como si en efecto viera sobre una gran superficie bellas doncellas y otros seres de ficción:

el autor ha desarrollado de un modo más audaz todavía la experiencia de la ilusión inducida. Lo ha hecho en el episodio de la cueva de Montesinos, a la que

el caballero desciende, y en su oscuridad contempla, en una pared de cristal, una procesión de hermosísimas doncellas (Gubern, 2009, p. 70).

En ese sentido, Gubern incluso aprecia cómo la aventura en la cueva recuerda las posibilidades condensantes del tiempo en el lenguaje cinematográfico:

Para aproximar aún más la ilusión perceptiva de la cueva al espectáculo cinematográfico, Sancho asegura luego a don Quijote que estuvo dentro de la cueva poco más de una hora, mientras que el caballero tiene la impresión de haber permanecido tres días. Se trata, de nuevo, de una anticipación de la temporalidad ilusoria del espectáculo cinematográfico, facilitada por el montaje y las elipsis, haciendo posible que tres días se condensen en una hora de proyección (Gubern, 2009, p. 70).

La muerte del espectáculo

Pero aparte de ese juego de referencias y tiempos, más allá de los cruces genéricos, la parodia o los cameos, hay un lado luctuoso en la metaficción. Muchos de estos personajes cinematográficos o literarios de gesto quijotesco tienen una relación con la ficción que oscila entre el “eros” y el “tánatos”. Quijote ama la ficción caballeresca pero termina alejándose de sus aventuras por ella (el acuerdo con el Caballero de la Blanca Luna, encarnado por el bachiller Sansón Carrasco, quien le pide que las deje de lado por haberlo derrotado en una batalla), lo que lo lleva a una reclusión que finalmente lo conduce a un momento de cordura previo a la muerte. Timothy Treadwell ama plasmar su “ficción” salvaje en sus videos, para finalmente morir enfrentado bajo las garras de un oso. Los criminales de Scream aman las películas sobre asesinos en serie para finalmente morir como uno de ellos. La Betty de El camino de los sueños tiene un sueño que parece ficción, recorriendo Hollywood y visitando un show teatral, pero en el que sobre todo realiza la fantasía de ser correspondida por la mujer que ama; sin embargo, la ficción termina, y la realidad es tan trágica que la lleva al suicidio. El “eros” desmedido por la ficción desemboca en la ruta del “tánatos”, hacia la desaparición, como el final de un gran show.

Por ello, Don Quijote de la Mancha funda una estructura, como se puede notar, muy frecuente en el cine: la metaficción errante. Esta tiene tres fases:

1) La aparición del compañero: Quijote, según lo dictan las ficciones caballerescas que ha leído, debe tener un compañero para sus aventuras, que termina siendo Sancho. De igual modo, Timothy Treadwell, de Grizzly man, es acompañado hasta su muerte por su novia, quien como el escudero percibe la locura que aqueja al “amigo” de los osos. Asimismo, Billy Loomis, de Scream , inicia su plan de venganza contra Sidney con una insana pareja de crímenes, llamada Stuart. En El camino de los sueños , Betty inicia su recorrido por Hollywood con Rita de compañera, realizando un viaje de misterios criminales muy próximo a un film noir.

2) La aventura entre dos mundos: Quijote oscila entre un mundo que predominantemente le da la espalda a sus disparatadas y aventureras fantasías de inspiración ficcional, y otro que crea en su mente, en el que percibe peleas con gigantes, encantadores o peligrosas fieras. Timothy Treadwell, desde el mundo civilizado, realiza un descenso a otro mundo, salvaje, animal, riesgoso, con osos con los que se mimetiza. Billy Loomis alterna su vida de estudiante con su vida de asesino en serie. Betty vive una aventura en Hollywood, pero que es onírica, viajando a otro mundo, aquel en el que deja de ser Betty para ser nuevamente Diane, y enfrentarse a una cruda realidad que la lleva a vengarse de las humillaciones cometidas por la mujer que ama, Camilla Rhodes.

3) La muerte de la ficción: Como ya se refirió, Quijote muere después de dejar sus aventuras caballerescas de lado, con una intempestiva cordura que lo lleva a aceptar que tuvo una vida alocada. Timothy Treadwell es devorado por un oso, después de fantasear con animales como si fueran parte de un armónico mundo edénico. Billy Loomis muere en manos de personajes que se oponen a seguir las reglas de las slasher movies a las que pretende ceñirse hasta sus últimos minutos de vida. Diane se suicida y se evapora en el campo visual tras ser acosada por imágenes de pesadilla, que parecen salidas de un filme de horror: una pareja de ancianos que ingresa por debajo de la puerta de su habitación, y que crecen en tamaño para aterrorizarla. El sueño como ficción desaparece con ella misma.

No fue objetivo de este libro demostrar si los creadores de todos estos filmes (o de las novelas que también se mencionan en este capítulo) se inspiraron directamente en la novela de Cervantes para dar forma a sus obras, pero quizá no se equivoca Juanjo Ocio Costales cuando afirma que Don Quijote de la Mancha está tan presente en la memoria cultural y el inconsciente colectivo que se ve reflejado en varias películas:

Por supuesto que no todas las películas de las que se han hablado provienen del Quijote, ni mucho menos hay intención en afirmar que los autores pretendían conscientemente incluir el espíritu del Caballero de la Triste Figura en todos

estos ejemplos, pero sí es posible que los artistas construyeran sus obras a través de la memoria cultural y el inconsciente colectivo que hallaron en la asimilación del mito quijotesco como un mito ya presente en nuestra mente sin la necesidad de recapacitar sobre su uso (Ocio, 2005, p. 176).

Sería imposible pensar en la metaficción cinematográfica contemporánea sin pensar en la metaficción que es Don Quijote de la Mancha.

Referencias

Alvar, C., y Lucía Megías, J. M. (2004). Libros de caballerías castellanos: una antología. Barcelona: Debolsillo.

Amorós, A. (1976). Introducción a la novela contemporánea. Madrid: Cátedra.

Baudrillard, J. (1978). Cultura y simulacro. Barcelona: Kairós.

Blanco, D., y Bueno, R. (1983). Metodología del análisis semiótico. Lima: Universidad de Lima.

Blanco, D. (2003). Semiótica del texto fílmico. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Blanco, D. (2009). Vigencia de la semiótica y otros ensayos. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Booker, M. K. (1994). Vargas Llosa among the postmodernists. Gainesville, Fl.: University Press of Florida.

Breton, A. (2001). Manifiestos del surrealismo. Buenos Aires: Argonauta.

Cervantes, M. de (2004). Don Quijote de la Mancha. San Pablo: Alfaguara.

Cervantes, M. de (2007). Los cuentos del Quijote. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica/Siruela.

Eisenberg, D. (1995). La interpretación cervantina del Quijote. Madrid: Compañía Literaria.

Fontanille, J. (2001). Semiótica del discurso. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Fontanille, J. (2008). Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Foucault, M. (2007). Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores.

Freud, S. (2011). La interpretación de los sueños. Madrid: Alianza.

Gálvez, M. (1992). La novela hispanoamericana contemporánea. Madrid: Taurus.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). El relato cinematográfico: cine y narratología.

Barcelona: Paidós.

Gregory-Guider, C. (2008). Vértigo. En: 1001 libros que hay que leer antes de morir.Barcelona: Grijalbo.

Greimas, A. J. (1971). Semántica estructural: Investigación metodológica. Madrid: Gredos.

Gubern, R. (2009). Una lectura cinematográfica del Quijote. En: Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote.Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Hatz feld, H. (1949). El Quijote como obra de arte del lenguaje. Madrid: Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes.

Herranz, F. (2005). Quijote y el cine. Madrid: Cátedra.

Hutcheon, L. (2001). The politics of postmodernism. Londres - Nueva York: Routledge.

Jeanmaire, F. (2004). Una lectura delQuijote. Buenos Aires: Seix Barral.

Landowski, E. (2007). Presencias del otro. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Landowski, E. (2009). Interacciones arriesgadas. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Lara Zavala, H. (1988). Las novelas en el Quijote (amor, libertad, imaginación). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2007). La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Barcelona: Anagrama.

Martínez Bonati, F. (2001). La ficción narrativa: su lógica y ontología. Santiago de Chile: Lom.

Mesones, J. A., Otero, D. y Pillado-Matheu, S. (2006). La grabadora. The sound of periferia. Lima: Centro Cultural de España.

Metz , Ch. (1979). Psicoanálisis y cine: el significante imaginario. Barcelona: Gustavo Gili.

Núñez Carvallo, R. (2010). Sueños bárbaros. Lima: Peisa.

Ocio Costales, J. (2005). Quijotes, Sanchos y modelos dramáticos, o cómo don Quijote inspiró a Darth Vader. En: El Quijote en el cine.Madrid: Ediciones Jaguar.

Paz Gago, J. M. (1995). Semiótica del Quijote: Teoría y práctica de la ficción narrativa. Ámsterdam - Atlanta: Rodopi.

Quezada Macchiavello, Ó. (1991). Semiótica generativa: Bases teóricas. Lima: Universidad de Lima.

Real Academia Española (s. f.). Diccionario de la lengua española. Recuperado de http://lema.rae.es/drae/?val=ficci%C3%B3n

Riquer, M. de (1970). Aproximación al Quijote. Navarra: Salvat.

Rodríguez de Montalvo, G. (2010). Amadís de Gaula. Linkgua digital. Estados Unidos.

Rodríguez Mansilla, F. M. (2005). Don Quijote, Vargas Llosa y una crítica de la lectura. Boletín de la Academia Peruana de la Lengua, 39. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

Ruiz-Domenec, J. E. (1993). La novela y el espíritu de la caballería. Barcelona: Grijalbo/Mondadori.

Sánchez-Navarro, J. (2001). El mockumentary: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo. En: Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción.Barcelona: Glénat.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación. Barcelona: Paidós.

Sarduy, S. (1984). El barroco y el neobarroco. En: América Latina en su literatura.México, D. F.: Siglo XXI Editores.

Shakespeare, W. (2011). Hamlet.Amazon.com. Estados Unidos.

Stam, R. (1992). Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard.Nueva York: Columbia University Press.

Stam, R., Burgoyne, R. y Flitt erman-Lewis, S. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Paidós.

Sterne, L. (1993). Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy.Madrid: Cátedra.

Torrente Ballester, G. (1984). El Quijote como juego y otros trabajos.Barcelona: Destino.

Vargas Llosa, M. (1996). La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna.Lima: Peisa.

Vila-Matas, E. (2002). El mal de Montano.Barcelona: Anagrama.

Villanueva, D. (2009). El Quijotede 1605 y el precinema. En: Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote.Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Viña Liste, J. M. (1993). Textos medievales de caballerías.Madrid: Cátedra.

Waugh, P. (2003). Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction.Nueva York: Routledge.

Zavala, L. (2007). Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Zumalde Arregi, I. (2005). La ventana trasera. Donde se muestra con abundancia de ejemplos que menos se piensa salta la liebre. Nosferatu, 50.Barcelona: Paidós.

Este libro se terminó de imprimir en julio de 2015

en el Departamento de Impresiones

de la Universidad de Lima.

1“Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

2“novels, plays and films which break with art as enchantment and point to their own factitiousness as textual constructs”.

1“The novel becomes primarily a world of words, self-consciously a replacement for, rather than an appurtenance of, the everyday world”.

2“Metafiction sets up an opposition, not to ostensibly ‘objective’ facts in the ‘real’ world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality”.

3“It would be a mistake to regard reflexivity and realism as necessarily antithetical terms. Many of the texts… combine a measure of realism with reflexive technique”.

4“The very title of Balzac’s novel recalls the formula which Cervantes provided for the novel: a narrative trajectory of progressive disillusionment engendered by brutal encounters with reality… If Don Quixote demystifies romance, Lost ilusions demystifies nineteenth-century romanticisms by putting it to an exacting ‘reality test’”.

5“I would argue that metafictional practice has become particularly prominent in the fiction of the last twenty years”.

6“ Aunt Julia is one of the most striking examples of the way so many postmodernist writers use the language and images of pop culture as the stuff of literature. This trend is worldwide […] but it seems especially strong in Latin America, where writers like Carlos Fuentes, Manuel Puig, and Guillermo Cabrera Infante (in adition to Vargas Llosa) often rely heavily on pop culture as a source for their fictions)”.

7“it (metafiction) in fact echoes some of the major concerns of twentieth-century thought: Piaget’s work on the educational value of play; Wittgenstein’s view of language as a set of games; the existential notion of reality as a game of being; the possibility of the endless play of language through the release of the signifier in post-structuralist theory such as that of Lacan or Derrida and, of course, the proliferation of popular psychology books such as Eric Berne’s Games people play ”.

8“Like the novel, the cinema often elaborated the theme of the quixotic confusión of art and real life, image and reality”.

9“Reflexive artists often foreground the narrating instance, and in so doing call attention to the reader or spectator. They favor the I-You of ‘discourse’ to the He-She-It of ‘histoire’”.

10 Es un narrador que además es un personaje muerto, al igual que el que presenta la novela de Machado de Assis Memorias póstumas de Blas Cubas, del año 1880.

1El subtitulado en español de este documental ha sido tomado de Grizzly man . [DVD]. Lions Gate. Estados Unidos. Fecha de lanzamiento: 26 de diciembre de 2005. “All these majestic creatures were filmed by Timothy Treadwell who lived among wild grizzlies for summers. He went to remote areas of the Alaskan peninsula believing that he was needed there to protect these animals and educate the public. During his last five years out there, he took along a video camera and shot over hours of footage. What Treadwell intended was to show these bears in their natural habitat. Having myself filmed in the wilderness of jungles, I found that beyond the wildlife film, in his material lay dormant a story of astonishing beauty and depth. I discovered a film of human ecstasies and darkest inner turmoil. As if there was a desire in him to leave the confinements of his humanness and bond with the bears, Treadwell reached out, seeking a primordial encounter. But in doing so, he crossed an invisible borderline”.

2Independientemente de los actantes de control , los actantes posicionales pueden ser apreciados desde dos perspectivas: o son fuente y blanco de mira y captación , o son fuente y blanco de intensidad y extensión. Siguiendo un ejemplo visto en el libro, Quijote es fuente de mira y captación de un blanco , que son los libros de caballería. No obstante, también se puede afirmar, desde la otra perspectiva planteada, que los libros de caballería son fuente de intensidad con respecto a un blanco , que es el hidalgo caballero. Es decir, Quijote como cuerpo sensible es un blanco afectado por la intensidad generada por una fuente , que está conformada por las ficciones caballerescas.

Esos textos literarios producen en el personaje una intensidad tónica, gracias a una serie de ingredientes narrativos que lo atraen (aquí nuevamente las cualidades literarias aparecen como actantes de control, que son igualmente válidas para ambos tipos de fuente y blanco, dado que la mira está íntimamente ligada a la intensidad y la captación a la extensión). Como bien lo señala Jacques Fontanille: “La identificación de la fuente y el blanco no siempre es fácil. En el ámbito de la intensidad, por ejemplo, que es patrimonio de la mira, el cuerpo, centro del campo, siente una intensidad que atribuye al efecto de una presencia en el campo; él la pone en la mira, pero sólo para reconocerla como origen de esa intensidad: paradójicamente, él es la fuente de la mira pero el blanco de la

intensidad” (2001, p. 89).

3“I must hold my own if I’m gonna stay within this land (…) Most times I’m a kind warrior out here (…) Most times, I am gentle, I am like a flower, I’m like… I’m like a fly on the wall, observing, noncommittal, noninvasive in any way. Occasionally I am challenged. And in that case, the kind warrior must, must, must become a samurai. Must become so, so formidable, so fearless of death, so strong that he will win, he will win. Even the bears will believe that you are more powerful (…) I love them with all my heart. I will protect them. I will die for them, but I will not die at their claws and paws. I will fight. I will be strong. I’ll be one of them. I will be… the master. But still a kind warrior”.

4“Treadwell saw himself as the guardian of this land and stylized himself as Prince Valiant”.

5En ese aspecto, Don Quijote de la Mancha antecede y Grizzly man recoge parte de la sensibilidad surrealista, con la que se reivindicaba al niño y al loco. En su primer manifiesto surrealista, André Breton decía: “El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación lo mejor de su infancia (…) Quizás sea la infancia lo que está más cerca de la ‘verdadera vida’. La infancia, que una vez transcurrida, deja un hombre que sólo posee, fuera de su pasaporte, algunos billetes de favor. La infancia en la que todo concurría a la posesión eficaz y sin restricciones de uno mismo” (Breton, 2001, p. 60).

Sobre los locos, el máximo representante del surrealismo manifestaba: “Me inclino a creer que tales seres son víctimas en alguna forma de su imaginación que los impulsa a la inobservancia de ciertas reglas, al rebasar las cuales el género humano se siente amenazado, hecho que todos hemos pagado con nuestra experiencia. Pero la profunda despreocupación que demuestran hacia las críticas que se les dirigen, y aun hacia los diversos correctivos que se les infligen, permite suponer que ellos obtienen tan elevado comportamiento de su imaginación y gozan tanto con su delirio que no pueden admitir que sólo sea

válido para ello. Por esta razón, las alucinaciones, las ilusiones, etc., no constituyen fuentes de goce despreciables” (Breton, 2001, pp. 21-22).

Quijote y Treadwell reivindican su individualidad como sujetos entregados libremente a un casi infantil juego de roles (uno asumiendo la identidad de caballero andante y el otro la de un guerrero amable), desplegando una imaginación que sobrepasa cualquier regla u obstáculo y viviéndola como real.

6“In all the faces of all the bears that Treadwell ever filmed, I discover no kinship, no understanding, no mercy. I see only the overwhelming indifference of nature. To me, there is no such thing as a secret world of the bears. And this blank stare speaks only of a half-bored interest in food. But for Timothy Treadwell, this bear was a friend”.

7En el esquema tensivo, como se menciona en la introducción del libro, la flecha vertical representa grados de intensidad (en la zona superior de la flecha se representa el máximo de intensidad —intensidad fuerte— y en la inferior el mínimo —intensidad débil—), y la horizontal grados de extensión (en la zona derecha de la flecha se representa el máximo de extensión —extensión difusa— y en la izquierda el mínimo —extensión concentrada—). Por ello, la flecha recta diagonal en el gráfico que se ve en esta página indica un esquema de amplificación , dado que en los casos cinematográfico y literario analizados, se pasa de una extensión concentrada y una intensidad débil a una extensión difusa y una intensidad fuerte. En el gráfico de la página siguiente se aprecia lo contrario, un esquema de atenua ción : se pasa de una extensión difusa y una intensidad fuerte a una extensión concentrada y una intensidad débil.

8“His rage is almost incandescent, artistic. The actor in his film has taken over from the filmmaker. I have seen this madness before on a film set. But Treadwell is not an actor in opposition to a director or a producer. He’s fighting civilization itself”.

9“In his action movie mode, Treadwell probably did not realize that seemingly empty moments had a strange, secret beauty. Sometimes images themselves developed their own life, their own mysterious stardom”.

10 El oso en el cine al final de cuentas sería una óptica del antihéroe de inspiración quijotesca, como bien lo señala Juanjo Ocio Costales: “En este mismo punto entrarían aquellos rechazados, inadaptados, locos y minusválidos que desean ver cumplidos sus sueños, demostrando su fuerza de espíritu más que su efectividad: aquí entrarían personajes tan diferentes como Larry Flynt y su escándalo (The people vs. Larry Flynt , 1996), Ed Wood (Ed Wood , 1994), Christy Brown de Mi pie izquierdo (My left foot , 1989), Travis de Taxi Driver (1976), Forrest Gump (1994) o Guido de La vida es bella (La vita é bella , 1997). Van contra la sociedad que les expulsa con sus valores por delante” (2005, p. 168).

1“On the one hand, the postmodern obviously was made possible by the self-referentiality, irony, ambiguity, and parody that characterize much of the art of modernism, as well as by its explorations of language and its challenges to the classic realist system of representation; on the other hand, postmodern fiction has come to contest the modernist ideology of artistic autonomy, individual expression, and the deliberate separation of art from mass cultures and everyday”.

2“Parody —often called ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality— is usually considered central to postmodernism (…) For artists, the postmodern is said to involve a rummaging through the image reserves of the past in such a ways as to show the history of the representations their parody calls to our attention”.

3“The term refers to the relation between one text, which Genette calls the ‘hypertext’, to an anterior text, or ‘hypotext’, which the former transforms, modifies, elaborates, or extends”.

4“The critical relation between one text and another, whether the commented text is explicitly cited or silently evoked”.

5“the relation of effective copresence of two texts in the form of quotation, plagiarism, and allusion”.

6El subtitulado en español de esta película ha sido tomado de Scream [DVD]. Savor Ediciones S.A. España. Fecha de lanzamiento: 2 de noviembre de 2011. “Number one, you can never have sex (…) sex always equals death (…) Number two, you can never drink or do drugs (…) the sin factor (…) the sin is an extension of rule number one (…) and number three, never, ever, ever, under any

circumstances say “I’ll be right back”, cause you won’t be back”.

7“if they’d watch Prom night they’d save time. There’s formula to it. A very simple one. Everyone’s always a suspect”.

1La flecha curva, como ya se señaló en un ejemplo colocado en la introducción del libro, indica un esquema de ascendencia , dado que en los casos cinematográfico y literario analizados, se pasa de una extensión difusa y una intensidad débil a una extensión concentrada y una intensidad fuerte.

2El subtitulado en español de esta película ha sido tomado de Mulholland Dr. [DVD]. Universal Studios. Estados Unidos. Fecha de lanzamiento: 9 de abril de 2002. “I want you to go back to work tomorrow. You were re-casting the lead actress anyway… audition many girls for the part. When you see the girl that was shown to you earlier today, you will say ‘This is the girl’. The rest of the cast can stay –that is up to you, but that lead girl is not up to you. Now, you will see me one more time if you do good. You will see me two more times if you do bad. Good night”.

Metaficción: de *Don Quijote* al cine contemporáneo

En el cine contemporáneo existe la tendencia a crear filmes que son metaficciones, es decir, ficciones que hacen referencia a otras o que reflexionan sobre su condición de tales. Algunas de esas películas son muy distintas entre sí: una obra experimental como *El camino de los sueños* (2001) de David Lynch o una parodia del género de terror como *Scream: la máscara de la muerte* de Wes Craven (1996). Un documental como *Grizzly man* (2005) de Werner Herzog también se acerca a esos recursos expresivos. En ese sentido, estas cintas tienen otro aspecto en común, muchos de sus mecanismos metaficcionales son los mismos que estructuran la clásica novela española *Don Quijote de la Mancha*.

El presente libro es un acercamiento original y novedoso a las relaciones que hay entre la obra más importante de Cervantes y el cine contemporáneo. A través del análisis de las películas mencionadas el libro explora las aventuras del hidalgo caballero, para descubrir, así, los orígenes literarios de algunos de los más apasionantes juegos metacinematográficos de la actualidad, los que podemos apreciar, también, en las creaciones de otros realizadores claves, como Quentin Tarantino, Martin Scorsese o Apichatpong Weerasethakul.